

SAGGI

LXI.

MARIO PRAZ

MOTIVI E FIGURE

1945

GIULIO EINAUDI, EDITORE - TORINO

PROPRIETÀ LETTERARIA

INDICE

Hieronymus Bosch	p.	I
Venere del Nord	»	7
Michelangiologismo nordico	»	15
Il paesaggio eroico	»	20
Prolegomeni alla narrativa dell'Ottocento	»	24
Grecità del Foscolo	»	45
Foscolo manierista	»	54
Un ritratto di Ugo Foscolo	»	57
Le belle dell'epoca neoclassica	»	60
Un ritratto di Giuseppina Grassini	»	66
Allegra ed Emilia	»	72
Mary Shelley	»	76
La sorella di Keats	»	79
Un'amica di Mazzini: Margaret Fuller Ossoli	»	82
Ouida	»	88
Edward Lear	»	92
Rimbaud	»	96
Mademoiselle Gertrude	»	100
Esperienza dannunziana	»	105
Comportamento di d'Annunzio	»	110
Roma sentimentale	»	113
Due zitelle inglesi	»	117
L'amore delle statue	»	120
Le due sorelle	»	124
Sorprese di Roma	»	128
La cappella delle pietre dure	»	132
Visita al Lonchio	»	136
Restauro	»	140
De' professori d'anticaglie	»	144
Quartiere modello	»	148
Potenza delle parole	»	152
Simmetria	»	157
Voce dietro la scena	»	161
Shakespeare e lo schermo	»	164
La voce nella tempesta (<i>Wuthering Heights</i>)	»	169
Idea d'un film	»	176
Indice delle persone, luoghi, cose notevoli	»	195

HIERONYMUS BOSCH

I surrealisti, bontà loro, lo nominano tra i precursori; e lo chiamassero anche loro padre, non avrebbero detto abbastanza, e non avrebbero detto giusto. Se un modesto corollario può gratificare del nome di precursore un eminente teorema, se un pedissequo e stentato epigono può considerare atto di gentile degnazione riconoscersi in qualche modo anticipato dall'autore da cui deriva, allora Hieronymus Bosch potrà a buon diritto dirsi la prima scintilla di quel gran fuoco che è Salvador Dali. In realtà basta guardare accanto alle composizioni di quest'ultimo la figura centrale del pannello dell'*Inferno nel Giardino delle delizie* (all'Escoriale, ov'è chiamato *La Lujuria*), per convincersi che Bosch aveva detto non solo tutto, ma infinitamente di più, quattro secoli prima. Nel centro d'un truce paesaggio infernale d'incendi, formicolante d'una vita spaventosa, si presenta curvo di schiena, in atto inverecondo, il mostro bianco il cui corpo è un colossale uovo nel quale s'inseriscono, pel tramite d'una molle articolazione umana, cavi tronchi d'alberi morti che con gli aguzzi stecchi dei rami trafiggono il guscio gigante; a un orlo di questo si libra un disco sormontato da una cornamusa, e sotto a tale inumano copricapo si volge pallido e lento, e pauroso per la sua assoluta non pertinenza, un volto d'uomo, i cui occhi paiono ammiccare al deretano — il vaneggiante guscio d'uovo — che egli ponza verso di noi: e lì dentro è l'interno dell'osteria della cornamusa (l'insegna è dipinta su una banderuola infissa a uno dei morti stecchi che trapassano il guscio), e una strega,

sotto gli occhi sulfurei d'un gufo appollaiato al ramo, mesce da una botte ai peccatori seduti intorno a un tavolo nella penombra, mentre un altro minuscolo uomo s'appoggia desolato e meditante all'orlo frapato del guscio, e si vuole che sia il pittore stesso, dolente sotto il peso di tanto incubo. Il disco copricapo serve di passeggiata a demoni e streghe cornuti e rostrati che conducon per mano, ignudi come lombrichi, altri minuscoli peccatori, mentre per una scala appoggiata al rotto guscio salgono altre figure spettrali, un incappucciato che reca, a mo' di coda, un duro cavicchio, e un ignudo freddoloso, che si stringe nelle spalle come se dovesse tuffarsi in un'acqua gelata, sospinto da un demonio dalla testa corvina, dalle ali di farfalla, e dalle gambe catafratte di scarabeo. Pagine e pagine di laboriose descrizioni non basterebbero a dare un'idea del formicolante pannello; « fantastiche e capricciose invenzioni, che sarebbe cosa fastidiosa a volere di tutte ragionare », diceva il Vasari a proposito di questo pittore. Fantastiche e capricciose, ma non davvero arbitrarie, ch , se no, come potrebbero far presa su di noi ed atterrirci? Prima ancora che i moderni scoprissero in Bosch anche un precursore di Freud, Fray Jos  de Siguen a, nella *Tercera parte de la Historia de la Orden de S. Geronimo*, pubblicata a Madrid nel 1605, scriveva: « La differenza che esiste, a mio avviso, tra le pitture di quest'uomo e quelle degli altri, sta in questo, che gli altri cercano di solito di dipinger gli uomini quali appaiono all'esterno, ma costui ha avuto, lui solo, l'audacia di dipingerli come sono nell'interno ».

Al limite estremo del Medio Evo, mentre il gotico dava ultime fiammate e guizzi in uno stile *flamboyant* le cui squisite calligrafie, eleganze d'un'arte lungamente covata nelle serre delle corti reali e principesche, avevan riflessi persino nel nostro pieno Rinascimento (grazie serpentine di Botticelli, rapinose deliquescenze di Filippino Lippi, gioiellerie e frastagli di Crivelli), anche i secoli di pie meditazioni sulle piaghe di Cristo e sui martiri dell'inferno, di allegorie di vizi e di passioni, di visioni ultraterrene e di immaginosi panorami interiori, quasi alfabeti figurati della psicologia, divamparono in un ultimo fuoco d'artificio prima che la Ragione relegasse al di l  della sua classica muraglia il Gog e Magog del subcosciente. Quello che un Bonvesin da Riva aveva rozzamente intravisto, quello che un Dante s'era provato a rappresen-

tare con armonia di carmi, abbarbicamenti e metamorfosi d'uomini e serpi, fantasmi rotti « dal mento infin dove si trulla », o decollati, reggenti il capo tronco a guisa di lanterna, draghi dipinti di nodi e di rotelle, col volto d'uomini giusti, carri che si trasformano in idre dalle teste cornute di bue, tutto questo popolo di larve in cui l'uomo medievale, come in un sogno a occhi aperti, materializzava il suo mondo interiore, Hieronymus Bosch lo dipinse con un'efficacia allucinante quale non poteva mai possedere nessuno dei nostri sereni artisti. Come macchinose e fredde ci paiono le allegorie di Giovanni Bellini — ove i mostri sono aggregati d'attributi ragionati, non sentiti — accanto alle visioni del Bosch! E quando un nostro artista imiterà le larve del Bosch, avrà bisogno di collocare al centro del quadro la figura d'un dormiente, per scagionarsi da un'eventuale accusa d'arbitrio col dire bonariamente: « Non è un sogno! ¹ » In Bosch, in questo attardato, in questo provinciale, s'era come decantata tutta l'essenza della fantasia medievale, a tal segno, che definirlo un « attardato » sarebbe come definire un « attardato » del dramma medievale lo Shakespeare: tali approfondimenti di stili, di concezioni della vita, trascendono ogni tempo. Il mondo medievale giunge in Bosch a una formula suprema: coi suoi patiboli, le sue ruote infami, i suoi incendi, le sue bande armate perpetuamente all'orizzonte, potremmo trovare che il Medio Evo di Bosch s'assomiglia parecchio a quello che vedeva Marcel Schwob, senonché l'accento non va tanto posto sul pittoresco truce d'un'età svanita, quanto sull'universale paesaggio dell'anima che tali pitture rivelano. Alcuni versi latini della fine del Cinquecento scritti sotto l'effigie di Hieronymus Bosch dicevano:

Quid sibi vult, Hieronyme Boschi,
 Ille oculus tuus attonitus? quid
 Pallor in ore? velut lemures si
 Spectra Erebi volitantia coram
 Aspiceres?

In questo testo saremmo quasi tentati d'introdurre un'emendazione, e leggere, invece di *Erebi*, *cerebri*. Ed ecco che il Bosch ci apparirebbe subito in veste di precursore di Freud. Cosa che non sembra parados-

¹ Quadro intitolato *Il Sogno*, attribuito a Dosso Dossi (Galleria di Dresda), riprodotto in *Fantasia degli Italiani*, 1940.

sale, e non l'è affatto, come non è arbitraria l'interpretazione dei quadri di Bosch al lume della psicanalisi che ha dato Charles de Tolnay nella sua monografia, che è la più comprensiva che si abbia sull'artista (*Hieronymus Bosch*, Basilea, Les Editions Holbein, 1937, 128 tavole); poiché il Bosch basava sui sogni e sulle esegesi dei libri di sogni le sue concezioni pittoriche, proprio come il Freud vi ha basato le sue teorie psicanalitiche, e la materia dei sogni non è più propria d'un'età che d'un'altra; son forme eterne, che si ripetono come le visioni della mistica. Ricordate quello che Charles Lamb scriveva (in *Streghe ed altri terrori notturni*, nei *Saggi d'Elia*) a proposito d'un bimbo che, educato colla più scrupolosa esclusione d'ogni macchia di superstizione, trovava nelle proprie «brulicanti fantasie» tutto quel mondo di terrore che gli era stato tenuto gelosamente nascosto? «Gorgoni, e Idre, e Chimere — truci storie di Celeno e delle Arpie — si possono riprodurre nel cervello della superstizione, ma c'erano già da prima. Esse sono trascrizioni, tipi: gli archetipi sono in noi, ed eterni. Come potrebbe altrimenti impressionarci la narrazione di ciò che sappiamo esser falso, quando siam desti?»¹ Scrive de Tolnay: «I simboli del Bosch, partiti dagli elementi più semplici appartenenti a tutti i regni della natura, e dagli oggetti più quotidiani, sono alla mercé d'una perpetua metamorfosi; ma più ci stupisce l'aspetto fantastico che assumono, più essi ci fanno toccare efficacemente la realtà; sotto l'apparenza d'un gioco di pura immaginazione, essi sono concretazioni perfettamente precise del vizio». (Che, diciamo tra parentesi, potrebbe essere una definizione del surrealismo). Come nelle filastrocche di orrendi e osceni ingredienti del calderone delle streghe del *Macbeth* (atto I, scena 3) vediam come una proiezione larvale del delitto dell'usurpatore scozzese.

Come giunge Hieronymus Bosch ai suoi effetti ossessivi? Dai suoi trittici capitali, *La tentazione di Sant'Antonio* di Lisbona, *Il giardino delle delizie* dell'Escuriale, ci possiamo formare un'idea completa delle sue risorse. Innanzi tutto, esclusione di rapporto con lo spazio reale.

¹ Se mi appare legittimo servirsi di Freud per interpretare il Bosch, per la ragione che ho detto, non voglio con ciò giustificare l'applicazione della psicanalisi a ogni opera di fantasia. Si veda per esempio ciò che ebbi a dire su «Poe davanti alla psicanalisi», in *Studi e svaghi inglesi*, Firenze, 1937.

Le sue teorie di larve si avvicinano agli occhi come sulle creste di onde successive. Il paesaggio non è visto in profondità, ma quasi a volo d'uccello; nel pannello centrale del *Giardino delle delizie*, esso si distende in altezza formicolante di creature come l'esuberante decorazione marginale d'un manoscritto miniato. È un arazzo, una sospesa fata morgana, un dispiegato velo di Maia che ci sta dinanzi. Ad accrescere il senso d'irrealtà, certi oggetti sono spaventosamente ingranditi a petto degli altri: una testa umana è posata sul suolo come l'elmo colossale che Horace Walpole introdurrà, per seminare il terrore, nel suo castello d'Otranto; un'ostrica gigante, un coltello formidabile, un paio d'orecchie, un capo di civetta, un'arpa, una ghironda, emergono allucinanti tra il formicolio di demoni, di uomini ignudi, di animali, scombusso-lando ogni senso di proporzione, spezzando la visione in due piani, come in una sovrapposizione di sogno, o in un *photomontage*. Si veda per esempio il rapporto tra gli uccelli e le creature umane in un angolo del *Giardino delle delizie*; quei cardellini, tordi, upupe, anitre, che sarebbero parsi leggiadri ai margini d'una pagina miniata, qui, mescolati a uomini che han metà della loro statura, acquistano una fissità sinistra; più sotto, un uomo ignudo regge una fragola grande come il suo busto, e accanto gli sta, simile di posa e opposta di colore (un uomo bianco e una donna nera), una coppia da disgradare il più fantasioso surrealista d'oggi. E quei mostruosi castelli al limite superiore del quadro, partecipanti della natura di frutti, di coleotteri, di minerali, di crostacei, irti di antenne, di mezzelune, di chele, di coralli, turgidi come velieri naviganti col vento in poppa, minacciosi come palle cariche d'esplosivo!

La scena è veduta come attraverso un intermediario più malioso dell'aria: quasi in una luce d'aquario. E come in un acquario, le tinte sono soavi; anche se rivestono creature mostruose, sfumano in delicatezze di pastelli. « Nel pannello centrale della *Tentazione* », scrive de Tolnay, « i gruppi leggeri dei personaggi e i motivi dei paesaggi scivolano come elementi di sogno; liberi d'ogni pesantezza, obbediscono alle leggi d'uno spazio magico dove sola agisce la forza d'attrazione tra le cose, dove gli stessi edifici sembrano fluttuare su uno specchio d'acqua. Per creare quell'atmosfera d'aquario popolato di esseri favolosi, Bosch ha arditamente disobbedito alle regole della prospettiva

aerea; ha osato caricare tutto il centro del quadro del tono più immateriale e più freddo, un grigio cinerognolo e argentato, che ha contornato dei toni più caldi e pesanti, bruno cupo del primo piano, continuato nei due sportelli, bruno rosso e verdazzurro degli sfondi. Macchie luminose di rosso bordò e di carminio, di turchino cupo, di verde oliva, di rosa, d'oro e di bianco, disposte secondo un ritmo sapiente, giocano preziosamente sul grigio neutro e danno alla 'strana visione il carattere sfarzoso d'una festa». Nel *Giardino delle delizie* la composizione ha il ritmo d'un sontuoso arazzo *flamboyant*: gioco leggiadro d'azzurri chiari, di rosa teneri, di verdi oliva dai riflessi brillanti e dolci; in primo piano gruppi idillici d'uomini e di donne dai corpi aggraziati, dalle carni madreperlancee, continuamente si formano e si disfanno intorno all'asse formato da un corallo scarlatto; il pittore ha voluto soprattutto rendere la preziosità, la trasparenza, la fragilità delle cose caduche; carni e marmi son fatti della stessa delicata materia viva; tutto sembra spirare idillica serenità, tutto, a un più attento esame, rivela segni di perversità e di tormento. L'aloè martoria le carni ignude, il corallo imprigiona i corpi, la valva si chiude rigida su di essi; e quel globo d'acciaio polito, coronato da un trofeo di mezzelune e di corna di marmo rosa, è il simbolo dell'Adulterio. « Indissolubili, l'orrore e l'abbagliante bellezza », scrive il de Tolnay, « creano quello stato di tensione tra l'angoscia e la delizia in cui c'imprigiona soltanto il sogno ». *Jardin des délices* — quasi verrebbe voglia di echeggiare, secondo il titolo d'un famigerato romanzo d'Octave Mirbeau, *Jardin des supplices*: anche qui, patiboli e fiori mescolati in inestricabile foresta vergine. « Sur les fûts de ces colonnes de supplice, par un raffinement diabolique, des calystégies pubescentes, des ipomées de la Daourie, des lophospermes, des coloquintes enroulaient leurs fleurs, parmi celles des clématites et des atragènes... Des oiseaux y vocalisaient leurs chansons d'amour. » Ma un simile confronto, come del resto quello con l'arte surrealista, se potrebbe sostenersi un po' sul piano psicologico, mal reggerebbe poi su quello artistico, perché, per civettar che facciano i moderni col Bosch, non va dimenticato che egli, a differenza dei suoi epigoni, — per dirla con le parole del vecchio trattato di Lomazzo (1584) — « nel rappresentare strane apparenze, e spaventevoli ed orridi sogni, fu singolare e veramente divino ».

1940.

VENERE NEL NORD

L'ombra dei faggi è così folta che non un lembo di cielo occhieggia nello sfondo del bosco. Ma contro quel nero il tronco ai cui piedi sta seduto Paride pastore splende d'argento come in una violenta illuminazione. Poiché tre dee sono discese in questa tenebrosa selva del Nord, per esser giudicate dal *Junker* che è rimasto azzimato uomo di corte fino alla cintola — e il suo abito giallo, rosso e turchino ha toni cangianti nelle pieghe — e dalla cintola in giù mostra ignude gambe muscolose, e piote nocchierute come radici arboree. Così all'aria aperta compaiono i contadini del Bernese dinanzi al loro balivo per aver giustizia. La nudità delle dee fa chiarore nel bosco. Soltanto Giunone indossa le sue adorne vesti di broccato e di velluto e la cuffia, a sboffi, a frappe e a fiocchi secondo la moda tedesca del primo Cinquecento, con un largo orlo d'ermellino che si trascina in terra, e le sue dita son così inanellate, che quasi le diresti anch'esse frappate e trinciate per bel-luria. Ma Minerva ha conservato solo il palvese che è sostenuto da un gran nastro a tracolla, e reca in mano lo spadone dall'elsa sfoggiata; la sua nudità cretacea languidamente e pesantemente incede, squassando sul biondo capo ritrossetto cinque ricciutissime e araldiche penne di struzzo. E Venere, anzi « Fenus », come si legge sulla sua bizzarra acconciatura cretata che rossa e turchina s'erge sul suo aureo capo, ha una veste di bisso trasparente che gioca sulle protuberanze del suo corpo, fino ai grandi piedi che s'inarcano all'insù quasi temessero l'umidità del suolo; reca in mano il pomo lucente or ora assegnatole dal giudice, e posa il suo sguardo pieno di fascino su « Paris von Troy der Torecht », come dichiarano le lettere d'oro che s'incurvano a mo' d'aureola sul capo del giovane contro il tronco argenteo del faggio: ed evidentemente lo sguardo della dea ha sortito il suo effetto, poiché un amorino bendato scende a volo su Paride e scocca lo strale. Niklaus Manuel Deutsch dipinse a tempera questa scena a guisa d'arazzo intorno al 1524, come vorrebbe H. Koegler¹, o piuttosto intorno al 1520, come sostiene Anna

¹ *Niklaus Manuel Deutsch*, Basilea, Urs Graf Verlag [1941]; testo di C. von MANDACH e H. KOEGLER, 124 tavole.

Maria Cetto¹, e i moderni critici d'arte svizzeri la chiamano una pittura « che fece epoca », datando da essa l'avvento della Rinascenza nel cuor delle Alpi: « una delle più lapidarie composizioni dell'intera pittura rinascimentale ». O almeno così parla il Koegler, mentre Georg Schmidt (neanche questi critici, tutti entusiasti di Manuel Deutsch, riescono a mettersi d'accordo) sostiene che sarebbe far torto al pittore misurarlo coi canoni del naturalismo anatomico del maturo umanesimo, e vede nel quadro la testimonianza d'un nuovo ordine sociale, secondo certi suoi criteri di cui ci occuperemo più oltre: Paride non è più il signore feudale assoluto, ma il rappresentante d'una libera e forte comunità, e le tre donne compaiono dinanzi al giudice non come umili vassalle, ma con la stessa nobiltà naturale!

Inutile dire che simili considerazioni non sarebbero mai passate pel capo a uno di noi italiani, ma, se mai, considerazioni di quest'altro tipo. Laddove gli svizzeri parlano vagamente di possibili modelli italiani² che Manuel Deutsch avrebbe potuto vedere per certi atteggiamenti delle figure, un ricordo preciso ci fluttua dinanzi agli occhi mentre contempliamo l'oscura selva del Nord, le figure femminili ignude e la vestita, il gentiluomo-pastore, l'amorino saettante; il ricordo di quadri tutt'altro che reconditi, anzi d'una notorietà universale. Un'altra selva, una gaia selva del Sud non d'annose e opache piante, ma di verdi arboscelli carichi di pomi tra cui ride la lontana marina (il Sud che canterà il Goethe: « Splendon gli aranci d'oro tra le cupe fronde »), e i personaggi allineati anche qui su un sol piano, le Grazie e Clori le cui bianche membra balenano dietro i sottilissimi veli, la dea in sembianza di donna vestita di candida tunica e di mantello stellato, l'angioletto d'amore bendato che scocca lo « strale focoso » librandosi su di lei, il giovane cavaliere che alza il caduceo: già, appunto la *Primavera* del Botticelli (circa 1478). Nessuna precisa somiglianza d'atteggiamenti tra questo

¹ *Schweizer Malerei und Zeichnung im 15. und 16. Jahrhundert*, Einführung von GEORG SCHMIDT, Erläuterungen zu den Bildern von ANNA MARIA CETTO, Basilea, Holbein Verlag [1941], 86 tavole di cui 14 a colori. La Cetto, p. xxv, ha trovato nel quadro tracce di due stemmi che indicano le famiglie Schwanden e Brunner, imparentatesi per matrimonio tra Margareta von Schwanden e Benedikt Brunner. Quest'ultimo morì nel 1520, e se, come pare, fu il committente della pittura, questa non potrebbe datarsi dopo quell'anno.

² MANDACH, p. xxxii, col. 2.



BOSCH - *Il giardino delle delizie*. (Particolare)
(Escorial)

quadro e il *Giudizio di Paride*, ma d'altronde quella ignuda Minerva dello svizzero non pare un calco della Venere emergente dalle acque del fiorentino? Lo stesso profilo sinuoso, la stessa positura dei piedi (solo che dove la Venere botticelliana ha piedi lunghi, la Minerva di Manuel Deutsch ha piedi grossi e tozzi, quasiché la dea, dovendo calcare la terra, si fosse provvista del più solido paio di piedi immaginabile), lo stesso piegarsi del capo verso la spalla destra. In Botticelli non si troverebbe però la posa della Venere di Manuel Deutsch; si trova bensì nella Nemesis del Dürer (dei primi anni del secolo), con lo stesso profilo ventruto, diventato tenero e soave nella più giovane dea: quasiché nella mente del pittore ci fosse un'associazione sottintesa, ché il patrocinio di Venere pel pastore doveva sí agire come tremenda Nemesis su Troia. Sottilizziamo immaginando che l'ala di Nemesis si sia trasposta in elemento decorativo nell'acconciatura di Venere, quella cresta azzurra? Ma che Manuel Deutsch molto imparasse dall'incisione del Dürer ce lo apprende del resto anche la figura di Venere alata e munita di lacci d'un disegno a penna (Mandach-Koegler, tav. 95), e che imparasse anche qualcos'altro dal Botticelli ce lo mostra il celebre busto di giovinetta bernese (tav. 117) il cui sguardo cola sotto le palpebre abbassate come quello di Giuliano de' Medici nei ritratti di Bergamo e di Berlino.

Niklaus Manuel Deutsch, pittore, poeta, riformatore, funzionario e soldato, tipico uomo del Rinascimento nella sua versatilità, nel suo dedicarsi *tam Marti quam Mercurio*, discendeva da un farmacista, Jakob Alleman, che verso la metà del Quattrocento era emigrato in Svizzera da Chieri presso Torino, e a Chieri si recò appunto per sistemarne l'eredità il figlio Emanuel de Alemanis. Per quale ragione Niklaus assunse come cognome principale Manuel e traducesse Aleman in Deutsch non è molto chiaro; si è anche pensato a un'origine illegittima, ma il Mandach propenderebbe piuttosto a ritenere che il pittore a un certo punto preferisse il nome nobiliare Manuel che egli avrebbe trovato nella sua famiglia, che immaginava oriunda francese, e che degradasse il nome Aleman a mera designazione del ramo della famiglia che parlava tedesco (= Deutsch)¹. Dato che gli ascendenti del pittore dimorarono in Italia, e che il nome Alamanni si trova tra noi (e l'etimo più probabile

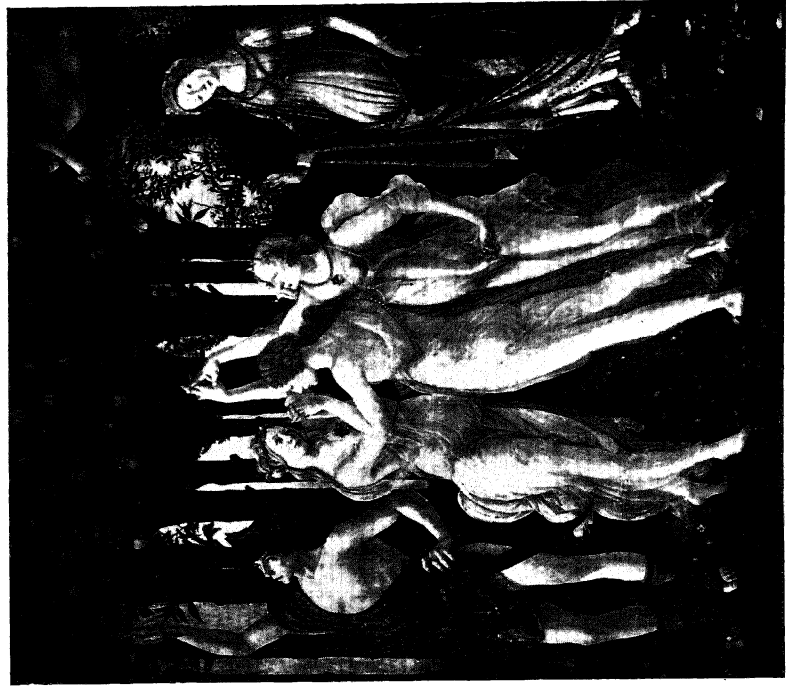
¹ Il collega Giovanni Maver offre un acuto suggerimento: Manuel non è che l'anagramma di Aleman(u).

è dal popolo omonimo), una maggiore precisazione di ricerche fatte a Chieri sulla famiglia ci avrebbe interessato, ma non ne troviamo nei volumi attuali. Certo appare che qualunque cosa Manuel Deutsch derivasse dall'Italia, non la ricevette dalla famiglia, ma la derivò per propria esperienza, o filtrata attraverso l'opera di altri artisti, specialmente il Dürer. Il pittore fu in Italia due volte; nel 1516 quando cambiò il pennello per la lancia e il pugnale (quel pugnale che egli puntualmente disegna sotto la sua sigla, a conferma della sua vocazione di soldato di ventura), arruolandosi nella milizia bernese di Albrecht von Stein quale scrivano militare (*Feldschreiber*). Codesti svizzeri combattevano per Francesco I, e a marce forzate scesero al soccorso della guarnigione di Milano, onde le milizie imperiali finirono per ritirarsi; tra gli svizzeri del re di Francia e quelli che l'imperatore Massimiliano aveva piantato in asso a Lodi corse uno scambio di lettere, e le lettere dei primi furono stese da Manuel. Più che tutto ciò, c'interesserebbe di sapere quali opere d'arte il pittore-soldato avesse modo di ammirare a Milano, ma di questo il solerte scrivano militare non ha lasciato ricordo. Nella stessa qualità seguì di nuovo in Italia Albrecht von Stein nel 1522, ma errerebbe chi pensasse che lo facesse col nobile fine di rivedere la nostra terra e i capolavori dei suoi artisti. Il mestiere di pittore era diventato poco remunerativo in Svizzera in seguito alla Riforma, e Manuel venne tra noi solo per far bottino e migliorare la situazione finanziaria della famiglia. Prese parte al saccheggio di Novara né più né meno che come un *Kelchdieb und Freßler* qualsiasi; ma i saccheggiatori ebbero la punizione che meritavano con la sconfitta della Bicocca (27 aprile 1522); Manuel, che era anche poeta, sfogò il suo odio contro i lanzichenecchi tedeschi con un *Bicoccalied*.

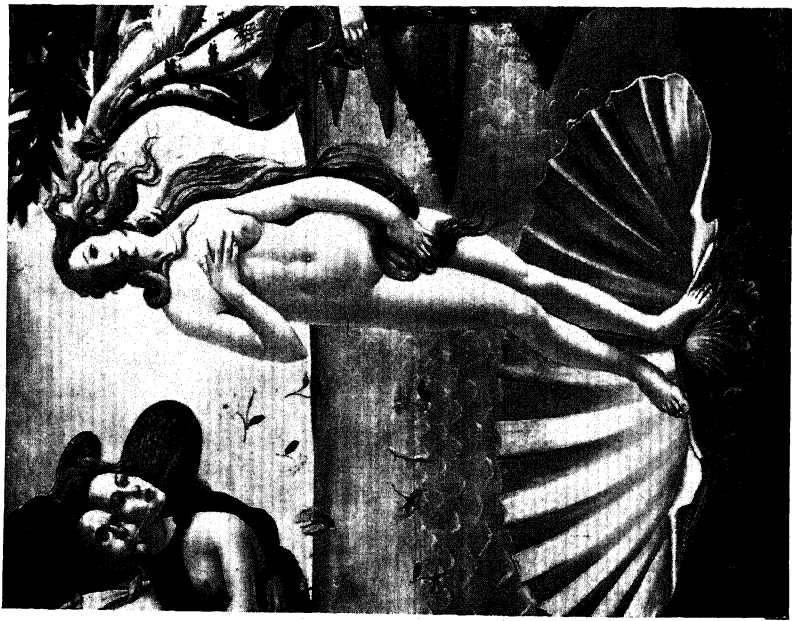
Nei disegni del pittore non ci restano impressioni o copie d'opere d'arte italiane, ma solo schizzi ispirati dalla rude e violenta vita soldatesca. La sua esperienza italiana può considerarsi riassunta nel famoso quadretto (a olio, a chiaroscuro) della Morte lanzichenecca che abbraccia una donna, motivo di danza macabra dipinto nel 1517, ancora sotto l'ispirazione che nei due anni precedenti aveva fatto decorare a Manuel i muri del chiostro dei Domenicani di Berna con ventiquattro pitture che sono andate distrutte. La donna fiorenti si lascia abbracciare dalla Morte, guida sotto le sue vesti alzate sulle gambe, ignude fuor



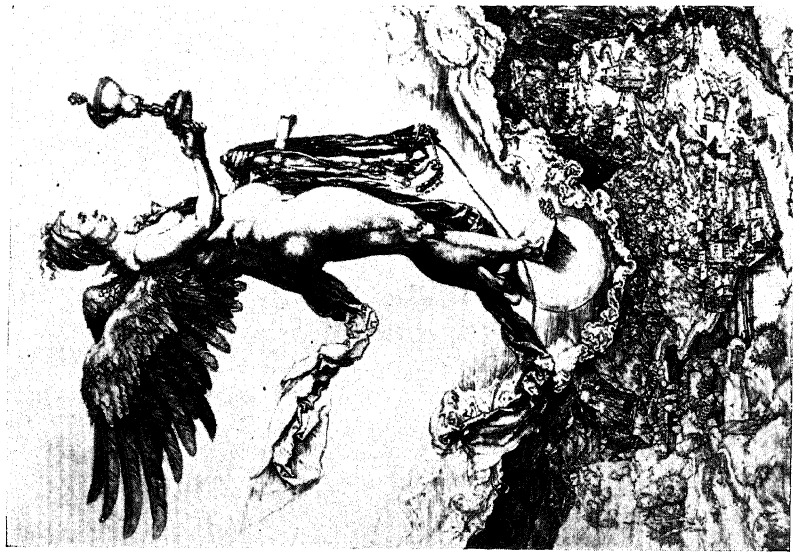
MANUEL DEUTSCH - *Il giudizio di Paride*
(Basilea, Galleria)



BOTTICELLI - *La Primavera*. (Particolare)
(Firenze, Uffizi)



BOTTICELLI - *La Nascita di Venere*. (Particolare)
(Firenze, Uffizi)



DÜRER - *Nemesis*. (Incisione su rame)

che per le giarrettiere, il braccio adunco dello scheletro dalle cui ossa pendono brandelli di carne e stracci di brache di lanzicheneco, il cui capo camuso, irto di grigi cernecchi, si suggella sul leggiadro volto femminile. Dal gruppo mostruoso, dallo sfondo di gonfie colonne sovraccariche d'ornati, dalle figure simboliche che si mescolano alle architetture — a sinistra, sul capitello, una figura ignuda dal capo nascosto tra i prolissi capelli si trafigge il ventre con una grande spada; a destra, in cima a una tozza colonna, una Venere esausta incrocia le braccia, all'ombra d'uno strano baldacchino che ha l'aria metallica e floreale d'una decorazione di Félicien Rops, e china gli occhi su una fiamma che arde riversa in una coppa ai suoi piedi —, da questo complesso fastoso, desolato e sinistro emana un'aura che altrove¹ ho paragonato a quella del torbido dramma shakespeariano di *Troilo e Cressida*, e che ora il Mandach definisce nello stesso senso: « Con questa drastica rappresentazione il pittore vuol dare un esempio delle devastanti conseguenze causate dalla lue venerea che allora imperversava fra le truppe ». E l'Italia quale la vedevano gli artisti del Nord penetrati dallo spirito della Riforma, l'Italia sentina di vizi, nido di mostruose passioni, ammaliatrice e corrompitrice, quella che forma lo sfondo di tanti drammi elisabettiani, dal Kyd al Webster, al Ford. In questa scena di Manuel e in quella dipinta sul verso dello stesso quadro, il bagno di Betsabea, le architetture hanno un rigoglio morboso, quasi che il parossismo dei sensi si fosse comunicato alla pietra; gli amorini della fontana di Betsabea lanciano getti d'acqua da tutti gli orifizi, ed hanno le nude gambe galantemente adorne di giarrettiere, come la cortigiana che si offre alla Morte. Codesta di rappresentare nudi con qualche bizzarro ornamento, giarrettiere, collana, cappello piumato, non è una particolarità di Manuel, ma in lui un tal gusto appare esasperato fino a far assumere a certe sue figure (per esempio quella della giovane allegoria volante d'un disegno a penna, nudità chiusa quasi in una rete di collane) un aspetto decisamente feticistico. Del resto molta arte del principio del Cinquecento rispecchia una mescolanza di raffinatezza e di violenza di cui indubbiamente si trovavano i modelli nella vita. Le acconciature complicate e barbariche, come formate di trofei di vita abissale, perle e con-

¹ Introduzione al *Troilo e Cressida* di SHAKESPEARE, Biblioteca Sansoniana Straniera, Firenze, 1940, pp. xxxii-xxxiii.

chiglie e pinne, tra cui le trecce paion gomene di navi naufragate, si trovano nei disegni di scuola di Michelangelo¹, nei quadri del Bacchiacca, come nella Salome e nella Lucrezia di Manuel Deutsch, e la decollazione del Battista è motivo che attrae questo pittore come i seguaci di Leonardo. Due volte Manuel Deutsch dipinge la decollazione, e in entrambe trae il massimo effetto dal contrasto tra le dame splendidamente vestite e le misere spoglie dell'irsuto anacoreta. Il gemmeo quadretto di Basilea acquista una sinistra intensità per lo sfondo d'un cielo che col suo arcobaleno e i fasci di raggi del sole tra le nubi fa pensare al cielo della *Melanconia* del Dürer; nella *Tentazione di Sant'Antonio* il paese alpestre e selvaggio, con le rocce rugose e il nodoso tronco argenteo, fa da cornice alla maliosa figura della dimonia il cui bianco seno splende sulla gran veste di velluto rosso; la pala d'altare dei *Diecimila martiri* presenta da un lato un'atroce e puerile carneficina di giovani carni trafitte da spuntoni in fondo a un baratro, dall'altro lato le azzimate effigi di Achatius (il cui nome è travisato in Bockaccius dal pittore) e di Barbara, manichini di gotico fiammante impettiti come figure da gioco di tarocchi; nella tempera di *Piramo e Tisbe* un paesaggio fiabesco, diviso in due da un prepotente tronco d'albero, fa da sfondo alla tragedia umana i cui attori indossano abiti sontuosi: Tisbe in una leggera veste di bisso che lascia vedere il suo corpo ignudo, adorna d'armille e di collane, simile alla Venere del *Giudizio di Paride*, fa l'atto di trafiggersi con lo spadone che ha tolto a quel fante di spade riverso che è Piramo, rigido e legnuto nel suo abito tutto a frappe e a fiocchi. Questo sfarzo di vesti, questo lunare splendore di carni, queste architetture sfoggiate i cui membri paiono animati dalla stessa vita selvaggia e ribelle delle fantastiche rocce e degli alberi dalle scomposte chiome, quest'agrodolce mescolanza di toni crudi e raffinati, è la voce genuina della Rinascenza nordica, che è cosa ben diversa dalla nostra Rinascenza. È la voce che sullo spirare del Cinquecento sentiamo in Shakespeare e nei drammaturghi elisabettiani minori, voce di libera estrinsecazione di tutte le energie dell'individuo, al di là del fren dell'arte, la voce che echeggia, deformata da un'eco caricaturale, nei progetti d'architetture dello strasburghese Wendel Dietterlin, ove gli ele-

¹ B. BERENSON, *Drawings of Florentine Painters*, The University of Chicago Press, 1938, vol. III, figg. 781, 786, 787.

menti strutturali scompaiono sotto un'allucinante fantasmagoria di variazioni e d'ornati, e ora s'irrigidiscono catafratti come lapidei rinoceronti, ora formicolano d'un febbrile groviglio di forme bestiali, come coperti da un'invasione di locuste. Un sentore di codesta Rinascenza avvertiamo, tra noi, nel tempio di Marte che fa da sfondo al miracolo dell'apostolo Filippo di Filippino Lippi (Firenze, Santa Maria Novella), ma la fantasia dell'artista fiorentino par quasi sobria accanto al conubio d'ordini classici e d'araldica medievale impazzita che presentano i progetti del Dietterlin.

Della pittura svizzera Manuel Deutsch è l'espressione più saliente; tra lui e Hodler (dal momento che l'attività di Holbein esorbita dai limiti nazionali) non v'è nessuna figura di prima grandezza. Perciò opportunamente d'una riproduzione d'un suo quadro si fregia la copertina del volume in cui lo Schmidt traccia a grandi linee la storia della pittura nel Quattro-Cinquecento. A essa lo Schmidt cerca un comune denominatore nello sviluppo sociale che le è sotteso, comincia con opere in cui vede l'espressione del feudalismo agrario, finisce con altre che risentono dei costumi cortigiani del barocco; tra questi due estremi sta il fiorire dell'artigianato e della borghesia delle città svizzere, i cui modi lo Schmidt rintraccia minutamente nelle opere pittoriche, tipi, temi, vesti di personaggi, pose. Così per esempio il re David del grande Konrad Witz è un artigiano mascherato da re, le sue mani sono abili mani d'operaio; il san Bartolomeo dello stesso pittore brandisce il coltello non come uno strumento di martirio, ma come una superba insegna di mestiere; il Bambino Gesù portato da San Cristoforo non è che un bimbetto sulle spalle d'un buon nonno... Un altro pittore, Urs Graf, è lo spietato cronista delle gesta dei soldati di ventura svizzeri; Hans Leu der Jüngere dà espressione al movimento democratico della Riforma, e il mirabile paesaggio alpestre del quadro *Orfeo con gli animali* ha un carattere popolaresco primitivo, per nulla umanistico, che si spiegherebbe perché il fattore determinante di quell'interesse pel paesaggio sarebbe stato il risveglio sociale del contado. Ci pare tuttavia che l'esame del sostrato sociale della pittura sia portato dallo Schmidt ad estremi che ne danno la riduzione all'assurdo, come quando nel ritratto del borgomastro Meyer e di sua moglie, di Holbein, scorge nella disposizione delle architetture un'espressione della nuova posizione sociale

della donna! Come la prospettiva è presa dall'angolo di destra, appar naturale che il braccio della moglie di Meyer sia in parte nascosto dalla colonna, mentre la colonna corrispondente figura dietro il corpo dell'uomo. Ma questo fatto ovvio, palmare, non è presente allo Schmidt, che argomenta: « Non passerà inosservato che l'uomo con le sue spalle taglia fuori la colonna a sinistra, mentre la moglie è in parte tagliata fuori dalla colonna a destra. Si vuol così significare la naturale polarità del mascolino attivo e del femminile passivo? No, Holbein non aveva in mente tali cose filosofiche. E soprattutto egli non dice mai quel che intende, ma sempre soltanto quel che vede. Sicché nel concreto rapporto dei due effigiati egli ha veduto qualcosa di molto preciso: cioè che Jakob Meyer era tutto attività professionale e Dorothea Kannengiesser intera passività domestica. Ciò non ha niente a che fare col naturale rapporto dell'uomo e della donna, poiché ciò nel corso dello sviluppo dell'umana cultura è ora in un modo ora nell'altro... Come Holbein ha sentito e ha reso sensibile intorno al capo di Jakob Meyer lo spazio vitale più vasto, così ha reso percepibile quello più ristretto intorno al capo di Dorothea Kannengiesser... » Altrove, nella presenza delle montagne nevose nello sfondo del ritratto di Bonifacius Amerbach, Holbein renderebbe visibile la chiarezza e la solidità, la freddezza e la distanza del pensiero — anzi, questo ritratto sarebbe l'espressione dell'umanesimo nella fase della sua più bella fiducia giovanile. Lo Schmidt, abilissimo nello scoprire la portata metafisica degli aspetti delle cose, ci fa pensare tuttavia al classico caso di Talete che per guardare le stelle non s'accorgeva del pozzo sotto i piedi. Discutendo l'attribuzione del *San Girolamo* assegnato da alcuni a Hans Leu, egli lo paragona a *Orfeo con gli animali*, e dice (p. 35): « Chi ha dipinto la figura d'Orfeo non può aver dipinto quella di San Girolamo, e chi ha dipinto il leone là non può aver dipinto il leone qua ». Guardiamo le riproduzioni, e invano cerchiamo un leone nel quadro di *Orfeo*; c'è, sí, un grosso mammifero accoccolato come il leone del *San Girolamo*, ma non si tratta d'un leone, bensì d'un orso! E a proposito del *Cristo morto* di Holbein (1521), dice che nessun pittore prima di questo quadro aveva saputo rendere la pelle in modo da farla sembrare respirante (*Haut atmen zu machen*). Strano, che per dar l'immagine di pelle respirante Holbein scegliesse proprio la figura d'un morto! Lo Schmidt, all'inizio del suo saggio, discutendo il pro-

blema dell'esistenza d'una pittura svizzera indipendente, dice che la risposta è facile, purché non ci s'irrigidisca in antitesi, e ci si attenga alle realtà concrete. Giudicando di pittura, ci pare che queste « realtà concrete » debbano essere i singoli quadri, ma nel corso della lettura di quel saggio ci accorgiamo poi che per realtà concrete lo Schmidt intende le forze sociali il cui gioco egli si sforza di leggere nei quadri. È una ben nota tendenza della critica moderna che ha trovato applicazione in Russia e altrove, e che è forse la moda d'oggi, come ieri era la moda una critica psicanalitica. Né si nega che anche da questa tendenza possano emergere elementi utili all'interpretazione d'un'opera d'arte, purché non si perda di vista la concreta realtà delle pitture.

1942.

MICHELANGIOLISMO NORDICO

Abbastanza si è discusso, in passato, quanto l'arte di Michelangelo abbia potuto influire sull'avvento del barocco; ed è certo che quello stile intermedio che è il manierismo, con la sua fissazione per la « forma serpentinata », denuncia a chiare note la paternità michelangeloesca. « Un corpo non riuscirà mai gratoso se non haverà questa forma serpentinata, come solea chiamarla Michel'Angelo », scriveva il Lomazzo, il trattatista del manierismo, dopo aver definito quella leggiadra torsione del corpo, quell'avvitarsi a mo' di piroetta, che è la più cospicua e stucchevole grazia dei manieristi (di tal forma serpentinata il Giambologna doveva dare gli esempi più classici — quel Mercurio divulgatosi poi in mille reggilampade — e, assai più tardi, Agostino Fasolato, coi suoi marmorei gruppi acrobatici, la caricatura). Al Michelangelo scultore i secoli seguenti non cessaron di far di cappello; ma al pittore, soprattutto pei nudi della Sistina, si rimproverò d'aver peccato contro la decenza, e volentieri si ripeteron le parole che Salvator Rosa aveva messo in bocca a « un Cavalier con faccia austera » nella sua satira terza:

Michel Angelo mio, non parlo in gioco:
Questo che dipingete è un gran Giudizio,
Ma del giudizio voi n'avete poco.

Del quale appunto Michelangelo si sarebbe vendicato dipingendo il cavaliere nell'inferno. Con quest'epigramma la fama di Michelangelo pittore parve sistemata all'estero per un pezzo, finché l'Algarotti, a ri-

chiesta del Reynolds, a quanto pare, scrisse a uso dell'Accademia inglese di belle arti il suo *Saggio sopra la pittura*, che tradotto apparve a Londra nel 1764: « Quello spirito bizzarro e profondo di Michelangelo nelle sue composizioni danteggia, come omerizzavano altre volte Fidia ed Apelle...¹ » A simili passi, e al giudizio del Fabrini (riportato nel 1770 da William Brown, il traduttore del *Dialogo della pittura* del Dolce), secondo cui Michelangelo era supremo tra i pittori e gli scultori moderni, a quel modo che Dante era il primo dei poeti italiani, sir Joshua Reynolds s'ispirò per l'esaltazione di Michelangelo contenuta nei suoi *Discorsi* (1769-90). « Il nostro giudizio — dice il Reynolds — ci farebbe propendere a dar la palma a Raffaello, ma Michelangelo avvince assai di più il nostro spirito. » L'effetto dei suoi capolavori corrisponde a quello che il Bouchardon risentiva leggendo Omero: « L'intero suo corpo sembrava dilatarsi, e la natura circostante ridursi ad atomi ». A Raffaello potevano riconoscersi più gusto e fantasia, ma Michelangelo lo superava nel genio e nell'immaginazione. Le sue idee eran vaste e sublimi, sovrumane le sue creature; Longino non avrebbe potuto additare più eccelso modello agli artisti. Così Michelangelo, come colui che aveva incarnato il tipo d'un'energia ultraterrena, si trovò a esercitare un influsso determinante su quella turbinosa ultima parte del Settecento, tumulto di ardite aspirazioni e teorie filosofiche, di motivi romantici e classici spesso inestricabilmente confusi, che i Tedeschi chiamano *Sturm und Drang* e che offre alcuni sorprendenti punti di contatto col manierismo del tardo Cinquecento. Di questa corrente michelangeloesca, a cui appartengono tempre sì diverse d'artisti come il demonico Füssli, il mistico Blake, e il classico Carstens, non sembra si sia fatto molto caso da parte degli storici dell'arte. E qui non vi si

¹ Il mio valente allievo dott. Giorgio Melchiori mi fa tuttavia osservare che il rapporto Dante-Michelangelo era già corrente in Inghilterra, soprattutto per quanto ne aveva scritto Jonathan Richardson in *The Theory of Painting* (1715), e che un giudizio assai più notevole dell'Algarotti contenuto nel cap. « Della bilancia pittorica » della ediz. italiana (1763) del *Saggio sopra la pittura*, non è riportato nella versione inglese. Il passo suona: « Lontano da ogni graziosità fu Michelangelo, disegnatore dottissimo, profondo, pieno di severità, atteggiator fiero, e apritore nella pittura della via più terribile ». L'Algarotti del resto non cita Michelangelo nell'elenco dei buoni pittori, lo critica per seguire i tedeschi, e nell'indice della versione inglese dà il suo nome in minuscole, accanto alle tutte maiuscole di molti altri pittori.

vuole accennare che per la curiosità di raccostamenti a cui dà luogo.

Ché veder Michelangelo rivestire di risentiti lacerti i fantasmi del mondo di Ossian e d'altri nordici miti, e il suo Padre Eterno riapparire in veste di Loda e di Urizen, e il suo Giudizio Universale servir di paradigma alle titanomachie dei preromantici, veder da un lato la sua « forma serpentinata » assunta a esprimere i divincolamenti della frenesia e del terrore, dall'altro la sua spiritualità usata come veicolo di linguaggio esoterico, sono spettacoli che sanno di fattucchieria e di messa nera. Ma d'altronde può dirsi che tali cupe fantasie nordiche fossero proprio inconciliabili con lo spirito di colui che aveva ideato per torre campanaria della chiesa fiorentina di San Lorenzo quel Colosso il cui capo doveva ospitar le campane: « e uscendo el suono per bocca, parrebbe che detto colosso gridassi misericordia »? Il titanismo dello scorcio del Settecento trovò in Michelangelo schemi già pronti, come trovava già pronto, nel Satana di Milton, il modulo del suo sinistro uomo fatale. Ma se lo « svizzero selvaggio » Johann Heinrich Füssli, che per far pronunciare il suo nome agli Inglesi lo riplasmò in Fuseli, è, come il Goethe ebbe a definirlo, « un manierista geniale, che fa la parodia di se stesso » (solo oggi si è ricominciato ad apprezzare la sua arte, con l'esposizione al Museo goethiano di Francoforte nell'agosto del 1938), se le convulse mitologie del Blake stanno agli affreschi della Sistina nel rapporto in cui le immagini d'Épinal stanno all'arte vera e propria, Asmus Jakob Carstens, — in cui la Germania d'oggi riconosce uno dei suoi artisti rappresentativi, — offre un caso d'educazione michelangiolesca da cui esula ogni nota, sia pure involontariamente, parodistica.

L'opera del Carstens consiste di pochi disegni, che starebbero tutti in una sottile cartella; se scartiamo i primi tentativi, le cose non finite e quelle poco riuscite, le pagine veramente immortali non son più di cinque o sei; eppure per queste il recente biografo del Carstens, Alfred Kamphausen¹, proclama il suo nome non meno importante di quello del David nella storia del classicismo. Nato nel maggio 1754 presso Schleswig, figlio d'un mugnaio, il Carstens rimane orfano in giovane età, cresce tra gli stenti, assorbe gl'ideali neoclassici leggendo i saggi

¹ ALFRED KAMPHAUSEN, *Asmus Jakob Carstens*, Neumünster in Holstein, Karl Wachholtz Verlag, 1941.

del Webb e del Mengs sul bello in pittura, nei libri scopre se stesso, nelle statue di piombo della Venere dei Medici e dell'Apollo del Belvedere viste in un pallido parco del Nord trova il primo alimento pel suo entusiasmo. A Copenhagen dei calchi in gesso lo incantano con la loro bianca astrattezza. Nel 1783 si reca a Lubecca nella speranza di proseguire di là per Roma; canta in esametri: « Infervorato dei simulacri degli dèi e degli eroi, continuo il mio viaggio anelando al cielo d'Italia, all'arte d'Italia, e più vaghe splenderanno per me le stelle quando mi guideranno lo spirito di Michelangelo e la mano di Raffaello ». Nel primo viaggio i mezzi finanziari non gli consentono di proseguire oltre Mantova, ove ammira i giganti di Giulio Romano. Ambizioso, in anni di tenace lavoro a Berlino mette insieme il denaro pel suo secondo viaggio in Italia, che finalmente intraprende nel 1792; a Roma, nell'ambiente propizio, la sua arte trova di colpo le note perfette ma, in urto con gli altri artisti tedeschi e con l'Accademia di Berlino di cui è pensionato, esaltato solo da uno sterile asceta, il Fernow, lotta ancora per qualche anno, fino alla morte per consunzione nel maggio 1798. È seppellito presso la Piramide di Cestio.

I dati sommari della sua breve vicenda paiono rivelare strane somiglianze col destino d'un altro artista del Nord, che pure doveva venir seppellito in quel luogo: Keats. E invero certe solenni cadenze d'*Iperione*, certe pose degli stanchi titani del Keats, sembrerebbero consentire un paragone anche per l'arte. Ossian e Michelangelo eran come nell'aria, nell'Europa d'allora; e gl'innamorati della Bellezza eran sovente d'umili origini, facili prede della consunzione e della follia.

Carstens conobbe Michelangelo attraverso le dure incisioni di Giorgio Ghisi; e quelle grandi figure d'eroi, cariche di contenuta energia, occupanti tutto il campo del quadro da cui pare abolito ogni aspetto della Natura consolatrice, gli offrirono i simboli adeguati per esprimere il suo io solitario, adamantino, dominato da un sogno di severa grazia. Diviene in lui suprema, esclusiva, l'asserzione della forma interiore; la figura umana colma di sé lo spazio; in un romantico come Caspar David Friedrich, per contro, la figura umana si perde in un'immensità di spazio che la sommerge, diventa parte della Natura. Pensose, curve e raccolte, o atteggiare in lenti e solenni gesti, le creature del Carstens traducono in forme michelangiolesche l'ideale di nobile

semplicità e di calma grandezza del Winckelmann; il maschio ritmo delle composizioni è pieno d'echi della Sistina: Atropo che incrocia le gambe e serra i pugni ripete l'atteggiamento del giovinetto a destra d'Isaia; Nemese e la Verità sono reincarnate sibille, e non vi è chi non riconosca nel capo di Bacco, in quello che è forse il più popolare dei disegni del Carstens (Bacco e Amore), in quel capo reclinato sul torso di muscoli possenti, un Antinoo pervaso dalla divina tristezza degli eroi di Michelangelo. Tale immagine d'energia ripiegata su se stessa, consumata in un gesto di pensosa grazia — immagine che reca lo stampo del Buonarroti — torna anche nella più leggiadra delle creature del Carstens, la Notte che apre le lente braccia sui suoi figli, il Sonno e la Morte.

Tanta severa bellezza vuol essere, al modo di Plotino, l'adombramento di un *ethos*. Il mondo titanico del Rinascimento s'anima d'un nuovo contenuto, e questo contenuto non è tanto, come gli artisti credono, greco, quanto nordico. La forma, ingenua presso i Greci, diventa l'involucro della *schöne Seele*. Simile intento pare animare anche il Foscolo delle *Grazie*, che pure prende le mosse dall'emblematica alessandrina: « Il vero e il bello morale... si presenta imaginoso alla fantasia con più splendore e con più armonia... » Più deliberatamente nell'*Iperione* del Keats il progresso del cosmo è presentato come un passaggio del regno dei cieli a nuovi iddii sempre più belli: belli ma non impassibili, anzi esperti della suprema esperienza del dolore. Appunto all'approfondimento spirituale delle forme perfette ispirate ai classici il Carstens dedica tutto il suo sforzo; tralascia il colore, come mera lusinga accessoria, tralascia la sensualità della plastica, e giunge a esprimere il suo virile ideale soprattutto nella modulazione delle linee, sicché i suoi migliori disegni son come sostenute frasi musicali. E siccome per lui la bellezza è cosa dello spirito, e contenuto spirituale ha in sommo grado la figura umana, ecco il Carstens fare della figura umana ideale il suo tema esclusivo, e scegliere a suo supremo modello il pittore che nel passato aveva dato della figura umana la formula più elevata e complessa, il sublime e terribile Michelangelo. Il Reynolds aveva detto che a Michelangelo Raffaello stesso doveva il suo alto stile. « Arido, gotico, e perfino insipido » nelle prime opere, egli avrebbe appreso a elevare i suoi pensieri e a concepire i suoi soggetti con dignità

a contatto del creatore della Sistina. L'asserzione del Reynolds, ben poco consistente per Raffaello, potrebbe ripetersi con assai maggiore verità per Asmus Jakob Carstens.

1942.

IL PAESAGGIO EROICO

Di quegli angoli di Roma che, come dico altrove¹, hanno natura di « camera dimenticata », il Casino Massimo è forse il più strano. Che Roma nasconda nelle sue mille pieghe intatti frammenti d'altri secoli, è sorpresa abituale, ma che a due passi da San Giovanni in Laterano, in un quartiere di case moderne e di rumorosi traffici, assai redolente di Ciociaria, esista un'infilata di stanze quale t'è capitato di vedere a Monaco, alla Wartburg o a Goslar, è cosa talmente inaudita che, per la sua novità, ti rende pieno d'indulgenza e perfino d'ammirazione per quei pittori « nazareni » i quali, nei pellegrinaggi in Germania, t'è accaduto magari di deplorare. Fino al 1938 il Casino Massimo avrebbe potuto dirsi sepolto sotto uno strato di cenere o di lava come, prima degli scavi, una delle case affrescate di Pompei o d'Ercolano; ceneri metaforiche, s'intende: quelle di cui casa Lancellotti s'era coperto il capo dopo il tramonto del potere temporale dei pontefici. Ostinatamente chiuse, come inchiodate, eran le persiane del cupo palazzo ai Coronari, suggellate con sette suggelli tutte le dimore della famiglia « nera ». Così erano in pochi a Roma a sapere che dietro i muri d'un casino di delizie del primo Seicento, dipinte a bel fresco da una confraternita di pittori tedeschi, si spiegavano scene della *Divina Commedia*, dell'*Orlando Furioso*, e della *Gerusalemme Liberata*. I colori sono ancora vivaci, e l'afflato fiabesco e l'ingenua imitazione di Raffaello e dei nostri cosiddetti « Primitivi » danno a quelle pitture un incanto pungente, seppure un poco fittizio. L'Overbeck che s'ispirava al Pinturicchio delle allora appena riaperte Stanze Borgia, pur ha un accento molto suo con le palme e i cipressi snelli dell'incantata selva di Saron, profilati come piante d'un presepe contro lo sfondo di montagne d'un azzurro oltremarino; umbro è quel bosco, ma il giardino d'Armida preannunzia le primavere del Böcklin. Le figure dell'Overbeck poi cam-

¹ Nel capitolo « Sorprese di Roma ».

peggiano rare in sí calmi e celesti spazi, che tutta la stanza par come sommersa dalle languide e sognanti note delle «boscherecce inculte avene» dell'episodio d'Erminia tra i pastori. I nove ritratti della famiglia Massimo tra i guerrieri cristiani al Santo Sepolcro, del Führich, ti fan forse sorridere — Maria Gabriella di Savoia lì s'intrude con la sua pettinatura come una pagina di giornale di mode del 1830 — e ti fa sorridere l'effigie molto ottocentesca di Carlo Massimo dietro al vescovo Turpino nel *Trionfo di Carlomagno* che Schnorr von Carolsfeld ha dipinto nel soffitto della stanza ariostesca; ma dinanzi all'affresco di Angelica e Medoro senti che quel che ti attrae non è solo un divertimento culturale (sí, Angelica è la gemella della Poesia dipinta dall'Urbinate nella Stanza della Segnatura), ma, veramente, una raggiunta espressione d'arte, tale è l'armonia dei colori terrestri in quella festività d'arazzo un po' sbiadito. Forse la stanza della *Divina Commedia*, ove Koch fa il verso a Michelangelo e a Signorelli, è la meno amabile, benché la piú robustamente disegnata; ma poi, anche qui, dietro a Dante che si torce dalle minacciose fiere scopri un angolo di paesaggio alpestre nell'aria d'argento d'una falce di luna, sicché, infine, di questi affreschi nella memoria ti s'indugiano soprattutto i paesaggi, il valico alpino dell'allegoria dantesca, la catena d'azzurri monti contro la quale si allontanano Angelica e Medoro a cavallo in viaggio verso il felice Catai, e l'altra scena di verdi colline e d'alberghi solitari di pastori ove appare Erminia, e l'altra di preziosi alberi e di gioaie oltremarine d'una Siria di fantasia, ove Clorinda muore e par che dorma.

Poiché questi pittori, che per le figure spesso non sembran levarsi molto al di sopra dell'abilità dei fioriti illustratori dei racconti dei fratelli Grimm, dinanzi al paesaggio italico superaron se stessi, e uno almeno, il Koch, su cui ora il Lutterotti ha scritto un'opera fondamentale¹, ha meritato un posto accanto al Poussin e al Lorenese tra i creatori del paesaggio eroico. Quel che il David fece per l'uomo, il tirolese Joseph Anton Koch — potrebbe dirsi con formula sbrigativa — fece per la natura: e tutt'e due prendevano l'avvio dal Poussin. Le fonti dell'ispirazione del Koch si passano in rassegna rapidamente: studiò composizione sulle stampe tratte dai quadri del Poussin, vide le Alpi ber-

¹ OTTO R. VON LUTTEROTTI, *Joseph Anton Koch, 1768-1839*. Berlino, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1940.

nesi e i monti della Sabina, vide la costa salernitana, e come Apelle dai lineamenti delle più belle donne della Grecia creò la sua Venere, Koch, « tirolese in Roma », come gli piaceva di firmarsi, intessé nella sua sinfoniale concezione della Natura i motivi più nobili dei paesaggi osservati: « L'anima creatrice assorba in sé ogni particolarità, ogni più minuto dettaglio, e dal suo intimo plasmi il tutto, come d'un sol getto, al lampo della fantasia idealizzatrice! Questa è la via seguita da Cimabue, da Giotto, dal Perugino, dal Buonarroti e da Raffaello, questa è la via di Dante e dell'Ariosto, un rispecchiare il mondo interiore, un geniale soggettivare dell'oggetto, lì in parole, qui in colori, secondo le eterne leggi della Bellezza al di sopra d'ogni bellezza particolare... Chi non rielabora in sé la vita e la natura attraverso lunghi studi ed esperienze, può diventare forse un Hackert, ma non un pittore di paesaggio ». Il pittore di paesaggio ha da essere un poeta, non un mero copista o scimmieggiatore della Natura, onde il disprezzo del Koch per le « vedute » come quelle del Hackert, e il suo sforzo di dare d'un paesaggio un'immagine trascendente, platonica. Egli dipinge le Alpi, ma il suo quadro non sarà una semplice veduta alpina, dovrà produrre nel riguardante quell'effetto di stupore, di riverenza dinanzi a una forza di carattere quasi etico, che proprio in quegli anni il Wordsworth si studiava di render nel verso allorché rappresentava l'apparizione d'una solitaria vetta come quella d'una creatura dotata d'una sua massiccia volontà. Questo il Koch vuol significare col suo tema della cascata dello Schmadribach, e insieme vuol rendere un'immagine precisa della struttura geologica della montagna, ché minuto realismo e trasfigurazione ideale s'alleano tanto nella sua come nell'opera d'ogni altro grande pittore classico del primo Ottocento. E qui sta l'incanto dei quadri del Koch, incanto che è il risultato d'un clima culturale unico, realistico e idealistico insieme — ché potrebbe mai tracciarsi un preciso confine tra le due tendenze in quel principio di secolo, potrebbe mai distinguersi tra classicismo e romanticismo in tali complesse nature?

Per tutta la vita il Koch idoleggia intraviste perfezioni. La sua giovanile veduta di Vietri si traspone in quell'ipostasi che è il *Paesaggio con arcobaleno*, visione dell'Ellade sacra, amorosamente risognata in più repliche, con candide acropoli rupestri in distanza, e felice vita pastorale in primo piano, miraggio dell'Età dell'Oro che elabora roman-

ticamente certi motivi paesistici di pitture pompeiane. Olevano e Rocca Santo Stefano e la Serpentara si profilano solenni negli scenari classici e biblici del pittore, tra cortei di nubi e lente fumate terrestri che conferiscono profondità e movimento al paesaggio. Olevano con la sua rocca s'erge come un compatto cristallo, perfetto tipo della Natura, in questi dipinti (scriveva: « Colà la natura ha un carattere primordiale quale si trova nella Bibbia e in Omero »); ch  il Koch non vuol dare il pittoresco delle fuggevoli apparenze, ma la cristallina stabilit  delle forme perenni; al senso architettonico del paesaggio, conquista di secoli anteriori, il tirolese aggiunge il suo gusto di maestoso ammobiliatore: le sue montagne, le sue rocche turrite si stagliano nello spazio come in una stanza i cubi e i parallelepipedi dei mobili neoclassici, suggerendo come questi un mondo da cui ogni accadere   escluso: la posente calma, la quieta grandezza, la nobile semplicit , l'elevazione spirituale volute dal Winckelmann. Ci    Impero; ma, d'altronde, denuncia anche una curiosa affinit  coi Primitivi, colla loro selezione del tipico, del significativo. Il Koch andava in visibilio pei duri e precisi contorni, per la minuzia degli affrescatori del Camposanto di Pisa, soprattutto per Benozzo Gozzoli; e a proposito di Duccio, Giotto, Orcagna, Gaddi, formulava per primo il punto di vista preraffaellita: « Le figure di questi pittori non hanno pienezza di forme n  mostrano conoscenza dell'anatomia, n  armonia di colorito, ma nonostante questo difetto si scorge l'idea della bellezza e l'espressione che parla all'anima; onde io li stimo al di sopra di tutte le scuole artistiche dopo Raffaello ». Anche Ingres s'ispirava ai Primitivi, e che egli, almeno in un caso, dovesse sentire la coincidenza dei suoi scopi con quelli del Koch, sembra rivelarcelo il suo quadro di Paolo e Francesca del 1819, pel quale si direbbe che il francese abbia veduto il disegno di quel tema fatto dal Koch a Roma nel 1805, tale   l'identit  nella concezione del gruppo dei due amanti.

Culto dei Primitivi, quadri mitologici e paesaggi eroici, a molti di noi educati sotto il segno della pittura impressionistica (quell'impressionismo che faceva esclamare al Koch dinanzi ai quadri del Turner: *Cacatum non est pictum!*) e della letteratura dei frammenti parranno retoriche vacuit ; e ci sar  chi preferir  la prosa del Koch, la sua vedutina di Vietri del 1795 e i suoi rapidi abbozzi di Olevano e della Serpen-

tara, ai quadri ov'egli mette in solenni versi quegli spunti, sommerge quei motivi dell'esperienza in un'orchestra più vasta e sonora, come c'è chi preferisce le vibranti macchie degli schizzi del Poussin alle sue consacrate composizioni, e come tutti preferiamo i ritratti dell'Ingres alle sue ambiziose tele tratte dal mito o dalla storia. Le figure di San Giorgio, di Sant'Uberto, di Mosè, la processione dei Re Magi introdotte nel paesaggio della Serpentara secondo i precetti di Friedrich Schlegel sul sentimento cristiano che deve accompagnare le rappresentazioni della natura, posson parerci intrusioni e pleonasmi, e l'aggiunta d'un arcobaleno a un'incantevole veduta può disturbarci come la presenza d'un vistoso fiocco in un'acconciatura già di per sé compiutamente bella, ma poi vien fatto di chiedersi: non soffriamo anche noi d'una retorica, d'una retorica inversa e almeno altrettanto speciosa? Volgiamo uno sguardo al passato: quel che possiamo contrapporre a tutta la tradizione anteriore è appena l'esperienza d'un secolo.

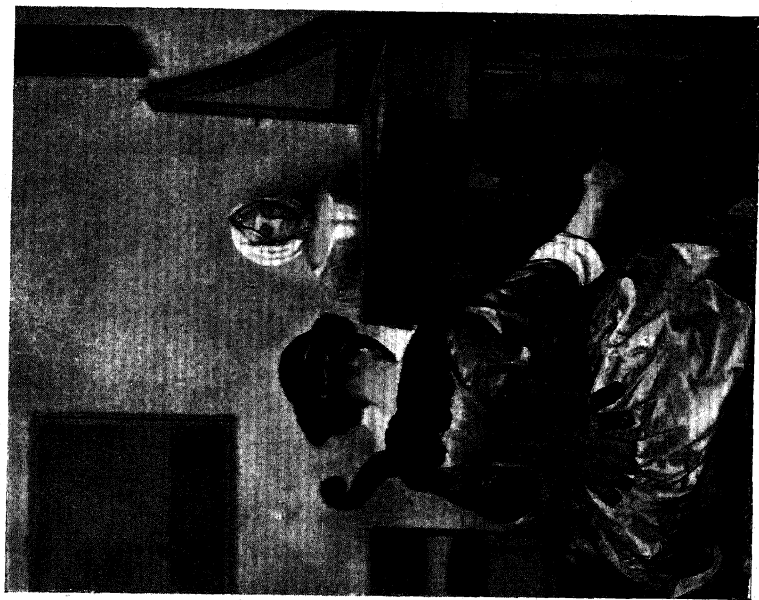
1942.

PROLEGOMENI ALLA NARRATIVA DELL'OTTOCENTO

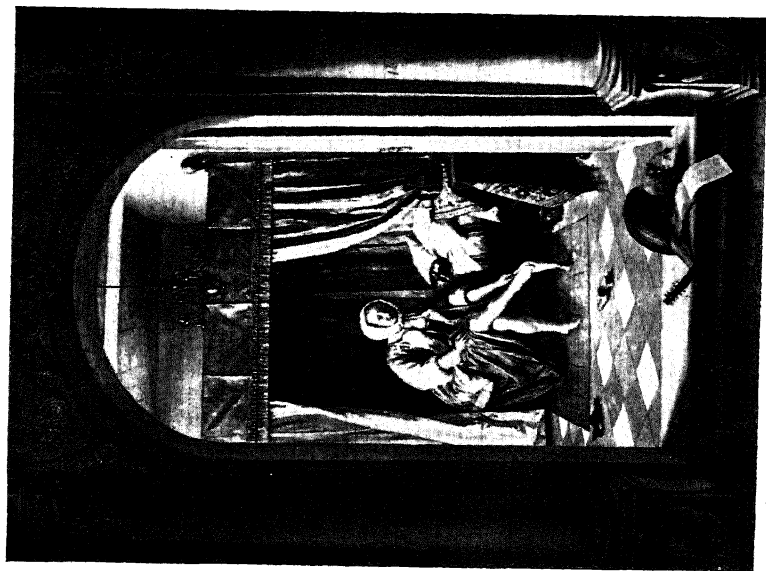
I.

Uno dei più triti assiomi di storia della cultura vuole che, nel diffondersi d'una nuova corrente del gusto, le manifestazioni letterarie precedano le artistiche. La voga delle *εἰδωποιεῖς* nel periodo ellenistico, del « pittoresco » nel Settecento (quando il Lorenese, Salvator Rosa e gli Olandesi aprirono gli occhi degli scrittori a una nuova valutazione del paesaggio), non rappresentano le sole eccezioni. Vi sono aspetti della letteratura narrativa dell'Ottocento che non si chiariscono tanto compiutamente risalendo la tradizione letteraria, quanto rifacendoci alla pittura di genere, specialmente olandese, che fiorì dal Seicento in poi.

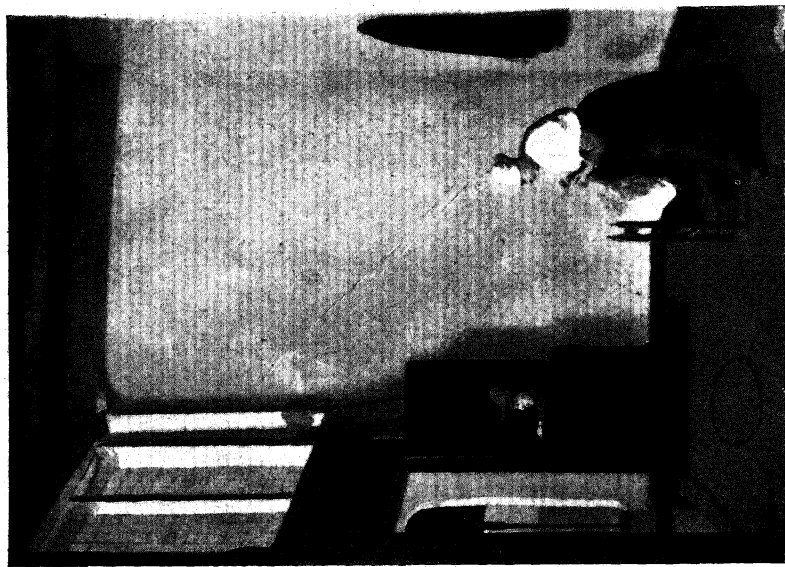
La floridezza mercantile delle Provincie Unite d'Olanda nel Seicento è una ripetizione, forse su più vasta scala, del fenomeno che s'era verificato per le repubbliche d'Italia tre secoli prima: ora son le navi olandesi a spingersi su tutti i mari (la loro flotta mercantile è doppia di quella di tutte le altre nazioni messe insieme), banche olandesi continuano la tradizione cosmopolita delle banche fiorentine e senesi, Am-



TERBORCH - *Il concerto*
(Berlino, Kaiser-Friedrich Museum)

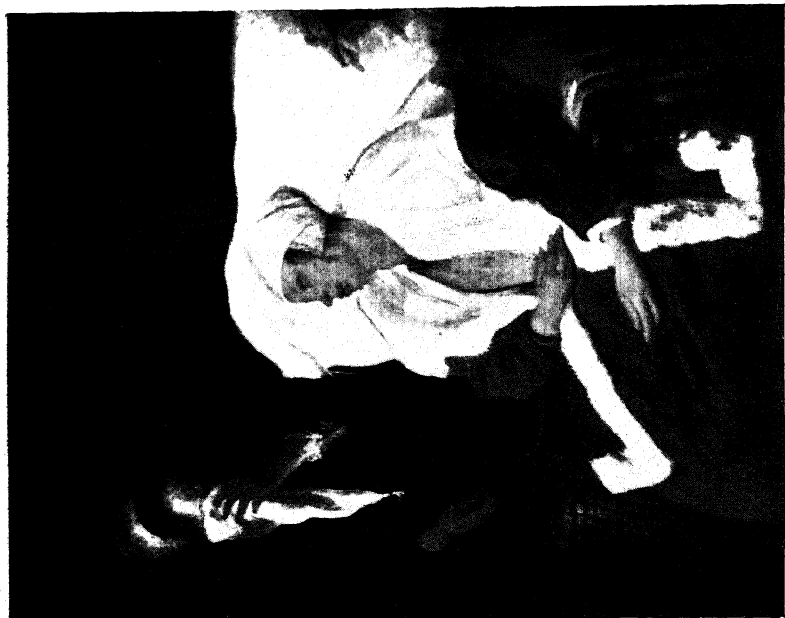


JAN STEEN - *Dama che si veste*
(Londra, Buckingham Palace)



VREL - *Cure materne*

(Detroit, Museo)



METSU - *La malata*

(Berlino, Kaiser-Friedrich Museum)

sterdam diventa il mercato mondiale. Come già in Italia, la prosperità dei commerci portò quella delle arti, ma mentre da noi, per prevalere ancora l'influsso della Chiesa, il borghese non aveva voluto riprodotta se stesso che come figura di donatore ai piedi di qualche sacra rappresentazione, e scene della vita quotidiana, per esser ritenute degne dell'immortalità dell'arte, avevan dovuto travestirsi da scene bibliche, in Olanda l'isterilimento dell'arte sacra in seguito al protestantesimo fu una circostanza favorevole allo sviluppo dell'arte del ritratto, della scena d'interno, della scena di genere. Ciò che era stato marginale (figura del donatore) o sfondo (paesaggio, macchiette), diventa, pel fatto stesso del volatilizzarsi del divino, primo piano. Invece delle chiese si decoravano le case, e case dalle stanze che via via si fecero più adorne, sempre però restando di piccole proporzioni, le proporzioni dei nostri studioli o gabinetti; onde il prevalere della pittura di piccolo formato. Più deliberatamente che altrove, l'arte mirò in Olanda al compiacimento, al diletto, all'edificazione della casta severa e prospera, la cui vita spirituale più alta si svolgeva in un'atmosfera arida e rarefatta quale quella delle bianche e disadorne chiese, nude conche destinate a rintornare della voce del predicatore o di quella dell'organo che accompagnava gl'inni. Compiacimento, cioè riproduzione delle fattezze della famiglia in mezzo al suo ambiente, agli oggetti e agli animali cari. Diletto, cioè pittura di paesaggio (l'elegia), bambocciate, o scene rustiche, *kermesses* (commedia o farsa ridanciana). Edificazione, cioè amena illustrazione di favole e di proverbi, serie di vizi esemplificati, e via dicendo. Esulando ogni fine trascendentale, l'attenzione del pittore poté dedicarsi a rendere le cose con pieno e sincero abbandono, godere della ricchezza, della qualità, della leggiadria delle cose. Onde nei sommi (in Vermeer soprattutto) quella ferma intensità di contemplazione, che carica l'oggetto rappresentato di tutta l'energia non distratta da intenzioni metafisiche. I ritrattisti non si proponevano d'investire i modelli di qualità ideali; questi modelli rimangono nel quadro quali sono nella vita, i loro tratti non han da uniformarsi ad alcun paradigma devoto o guerriero. Rimangono quello che sono, essenzialmente borghesi. Così in questa pittura trionfa il realismo.

E trionfa anche l'aneddoto: pittura di genere che riflette quello spirito pratico caratteristico degli Olandesi — e diciam pure dei borghesi

universalmente — per cui la pittura, oltreché esser pittura, deve raccontare una storia, divertente o edificante, meglio se insieme arguta e edificante (*miscere utile dulci*). La letteratura si subordina al quadretto; è l'epoca di Jacob Cats, il poeta dei proverbi e degli emblemi illustrati da leggiadre vignette; all'istruzione morale s'accompagna la pittura dei costumi. Qualità più profonde emergono in questa pittura. Il realismo si spiritualizza nell'intensità della visione, diventa intimismo nei casi migliori; e siccome riproduce le delizie della prosperità e della pace, soffonde i quadri d'un'aria di grande serenità terrestre: così momenti della vita quotidiana vengono investiti d'una risonanza eterna. Pensiamo a Terborch, a Pieter de Hooch, e soprattutto a Vermeer.

Giustamente s'è detto che Vermeer sembra porgere al mondo uno specchio, ma uno specchio incantato. Le cose d'ogni giorno assumono una muta magnificenza, immerse in un'atmosfera più pura di quella della terra. Senza invocare nei quadri alcuna presenza divina, Vermeer rende una pace più divina di quella dei paradisi dipinti in tele d'altri. Nessuno anelerebbe a trovarsi in quell'irrequieto groviglio di corpi che è il paradiso di Michelangelo, ma quale pace desiderata dagli uomini è stata mai più maliosa di quella che spira dagli interni di Vermeer? Non a torto tanta solennità, tanta ferma, indisturbata serenità, ha fatto pensare a simili aspetti in Piero della Francesca: il colore tende in questi pittori naturalmente a una luce di perla, senso di pace tradotto in termini di pura visività. Il compiacimento dell'ambiente, delle stoffe rare, dei vetri tersi, degli oggetti sapientemente disposti, diventa estatico; l'anima del contemplante è uscita di sé, si è sprofondata nell'oggetto, senza residuo. Una carta appesa al muro, un vaso di maiolica, una perla che adorna un orecchio di donna, hanno un valore quasi platonico di archetipi: sono per eccellenza l'oggetto che rappresentano. La trasfigurazione delle cose quotidiane non potrebbe andar più oltre. Così Vermeer, fin dall'inizio di quest'arte borghese, precorre in pittura quelli che saranno a distanza di secoli i supremi risultati di quell'arte in letteratura. (Non per nulla il Proust allude qua e là a Vermeer come a una squisitezza ignota al profano volgo delle Odette e delle Albertine: « Conoscete i Vermeer? » Albertina rispose di no: credeva che si trattasse di persone vive). Generazioni e generazioni di romanzieri realisti dovranno passare prima che in letteratura si giunga a tale trasfigura-

zione del quotidiano. Le visioni di Vermeer e di Proust si svolgono in un clima di perfetto silenzio: solenne e tranquillissimo accumularsi di magici infinitesimi.

Questa sfera di calma elegiaca è uno degli estremi punti d'arrivo dell'arte borghese, che nella sua più schietta essenza è arte della tranquillità, dell'immobilità trasfigurata in sogno. Ciò vediamo anche in Terborch che — senza giungere all'intensità di contemplazione di Vermeer — con occhio freddo, distaccato, preciso, abbraccia le sue scene d'interni, sensibile solo alle qualità, alle squisitezze della materia, sicché carni, cristalli, tappeti, sete si fondono con dolcissimo trapasso in un accordo soave, appena accennato, ove ciascuna cosa ha il suo peculiare accento, ma sussurrato a fior di labbra. È un'atmosfera di sospensione, la sua, sospensione che meglio s'avverte in un quadro di soggetto musicale come il *Concerto* del Kaiser-Friedrich Museum. L'assenza di comunicazione tra i volti delle esecutrici — una ha gli occhi chini sulla spinetta, l'altra ci volge il dorso suonando la viola da gamba — fa esulare ogni interesse aneddótico, sentimentale: l'occhio si pasce d'un'eletta natura morta, seta di vesti, la morbidezza della pellegrina di pelliccia, la soavità d'una nuca, la quasi ieratica intangibilità di quel busto di donna dietro la spinetta, simile a reliquiario d'argento. E l'accordo che si genera da questa contemplazione di squisita natura morta è precisamente, tradotto in battute di modulato silenzio, quel suono che udremmo se ci giungesse la voce degli strumenti musicali. In Pieter de Hooch un abilissimo espediente ci rende avvertiti del solenne silenzio degl'interni e dei cortili: per una fuga di stanze o un passaggio laterale più luminoso del resto del quadro, s'allontana o s'avvicina una figura; immaginiamo il suono di quel passo rintoccante in un magico vuoto. Quel suono, come pietra che cade in un tranquillo stagno, commenta l'enorme silenzio circostante.

In Vermeer, Terborch, de Hooch giunge alla formula suprema la pittura d'interni che ha il suo capostipite nel ritratto del mercante Arnolfini e di sua moglie, dipinto da Jan Van Eyck nel 1434. Prima, se si dipingevano interni, erano lo studiolo di San Girolamo con lo scaffale dei libri e il leone accucciato a mo' di can fedele, o la camera di Sant'Anna, con le donne intente al lavacro della divina pargoletta. Con il ritratto Arnolfini l'episodio sacro è scomparso: il rapporto tra

l'interno e i suoi occupanti è quello della vita d'ogni giorno. Immobili come statue di cera, l'uomo vestito del lucco bruno-vinoso figge gli occhi al suolo mentre tende la sua rigida palma di manichino alla ventruta donna vestita di cioppa verde orlata di pelliccia bianca; intorno, gli oggetti familiari, il letto e il seggiolone coperti di stoffa rossa, il lampadario d'ottone, le pianelle, l'elegante paio di rossi calzari, le arance sullo stipo sotto la finestra, e in primo piano, leggiadro come un soffice giocattolo, il canino grifone. In uno specchio tondo alla parete il gruppo e tutta la stanza son riflessi come in miniatura: riflesso d'un riflesso, ch  l'immobilit  delle figure   gi  al di l  del reale, pur con tanta inflessibile cura di riprodurre il reale in tutte le sue minuzie, fino all'ombra trasparente del rosario d'ambra sul muro, fino alle sagome delle persone che, al di l  della porta riflessa nello specchio tondo, stan di fronte agli sposi, fino alle miniature disposte a raggera intorno allo specchio. Non un soffio di sentimento nella scena; un gruppo in un'aura rarefatta, un primo studio realistico, senza nessun tentativo d'abbellire o d'animare i personaggi; una lunga paziente posa, antesignana del dagherrotipo: marito e moglie fissati per sempre in un gesto che ne mette in evidenza il vincolo, come nei gruppi adagiati sul coperchio dei sarcofaghi etruschi¹.

La storia di quest'arte borghese c'interessa qui pel progressivo infiltrarsi d'elementi sentimentali, umoristici e patetici, per la sua inclina-

¹   sintomatica del gusto, anzi del bisogno aneddottico dell'Ottocento, l'interpretazione data di questo quadro intorno al 1850. Il Viardot, in *Les Mus es d'Angleterre* (Parigi, 1852), vedeva nel quadro una scena di chiromanzia: l'uomo cercava di leggere sul palmo della mano della donna il futuro del bambino di cui essa pare attendere la nascita. Il Laborde, in *La Renaissance des Arts   la Cour de France* (Parigi, 1855, II) d  al quadro un titolo caratteristico di pittura di genere ottocentesca, *La L galisation*: l'uomo alza solennemente la destra per attestare, in presenza d'una folla di testimoni che si fan sulla porta, che il figlio la cui nascita la dama evidentemente attende   suo; per accentuare questo fatto Van Eyck avrebbe circondato lo specchio con altri dieci pi  piccoli, ciascuno riflettente la scena dalla sua precisa prospettiva, con minuzia e fedelt  veramente notevoli (tutt'altro che notevoli la minuzia e la fedelt  del Laborde, che non si   data la pena di osservare che le scene rappresentate nei tondini intorno allo specchio raffigurano la Passione di Cristo!). Quanto poi all'espressione dei volti, che paiono impassibili, C. Phillips, in « *The Fortnightly Review* » dell'ottobre 1902, trova che quello dello sposo   penetrato d'emozione per la gravidanza della moglie: « un momento dell'emozione pi  santa, bench  non manifestata in gesti o in parole, circonfonde di solenne belt  un aspetto di quasi grottesca bruttezza ».

zione alla narrativa. In Gabriel Metsu già s'è rotto l'incanto di quell'aura cristallina, di mondo per sempre fisso in un'attitudine leggiadra, che si nota in Terborch e in Vermeer. Non si potrebbe inventare una storia intorno alla *Lezione di musica* di Terborch, e a stento se ne potrebbe mettere insieme una sulla *Curiosità* dello stesso artista (Collez. Bache, New York): una dama sta scrivendo una lettera in una leggiadra camera olandese, dietro a lei si curva un'amica, la cui posa, più che l'espressione del volto, tradisce curiosità; dinanzi allo scrittoio una terza dama, in piedi, dirige vagamente gli occhi verso un cagnolino. Ma Gabriel Metsu, combinando i due motivi della musica e della curiosità negli *Amatori di musica*, ci presenta addirittura una pantomima: la donna che segue con gli occhi un suo pensiero o una sua fantasia, e sospende la scrittura della lettera a udire le note che dal liuto trae la suonatrice, il paffuto galante che si china al dorso della sedia su cui siede la donna, come se si fosse avvicinato pian piano e cogliesse nella lettera che sbircia frasi affettuose a lui dirette. *La Visita imprevista* è il titolo d'un altro quadro (nella collezione del Conte di Northbrook): la fantesca trattiene l'impetuoso giovane cavaliere che irrompe nella stanza mattutina della sua bella che si sta alzando dal letto e posa i piedi nudi a terra, rimproverando lo zerbino con uno sguardo irritato, mentre la donna anziana seduta in un canto sembra giudicar con benevolenza l'improvvisata. A questi quadretti galanti (una delle più ripetute composizioni: la bella e il suo amico presso un tavolo, egli le siede sorridente a fianco circondandola con un braccio e con l'altro levando in alto un calice scintillante di vino biondo, mentre la colazione è imbandita sulla tavola), e ai quadretti galanti e grassocci di Jan Steen (certi, non divulgati nelle monografie, assai spinti) s'ispirerà poi il Settecento francese. Raramente Vermeer indulge all'aneddoto: una sua lettrice (Amsterdam) sospende il suono del liuto per guardare il biglietto che le ha recato la serva sorridente, e la interroga con gli occhi; ma la più famosa lettrice, quella di Dresda, non fa che offrire un pretesto a un gioco di luci e di riflessi. In una coppia di quadretti di Metsu (un tempo nella Collezione Beit, Londra) vediamo qua il giovane in atto di scrivere una lettera d'amore, con le labbra semischiusse come a sussurrare le dolci parole che verga, là la dama che si fa alla finestra a legger la lettera, mentre la serva che l'ha recata s'indugia a contem-

plare un quadro appeso al muro, lasciato in parte scoperto dalla tendina. Un confronto con la severa lettrice del Vermeer dà la piena misura della diversità tra gli accenti più alti e i più ordinari di questa pittura borghese. Si direbbe che la tenda, che nel quadro del Vermeer ha un puro valore pittorico, sia divenuta nel quadro di Metsu elemento di un complesso aneddótico. In due quadri di malati la materia di Metsu sembra decisamente preludere a certo gusto ottocentesco. Nel *Bambino malato* (Collezione Steengracht, L'Aja) la madre ha levato dal letto il malatino, che languido e con lo sguardo nel vuoto le si è abbandonato addosso; il gesto della madre è carezzevole, ma discreto, il suo volto inclinato non tradisce emozione. La nota patetica è appena accennata qui, mentre è appoggiatissima nella *Malata* del Kaiser-Friedrich Museum: assopita in un sonno che non reca ristoro, siede affondando il capo su un guanciale appoggiato al dorso della sedia, pallida sul pallido cuscino la donna estenuata dalla pena, e par che gema sommessamente; le si avvicina la serva e si porta il fazzoletto agli occhi; in questo singhiozzar della serva culmina il sentimentalismo del quadro. Si confronti con il trattamento dello stesso soggetto — la malata in poltrona, che riposa il capo su un guanciale — di un contemporaneo di Vermeer e di de Hooch, Jacob Vrel. Quella sua *Convalescente* seduta presso il focolare che sonnecchia sul guanciale posato in bilico sul dorso della poltrona non ha il volto così devastato come quello della malata di Metsu: il quadro, con gli animali domestici accovacciati ai piedi della padrona, suggerisce solo raccoglimento e profondo silenzio, non tocca note strazianti, non mira a cavar le lacrime dal compassionevole osservatore. Non che d'altronde in Vrel sia assente una nota decisamente tendenziosa. Ma la melanconia, l'agorafobia, si direbbe, di questo pittore (tanto egli ama claustrarsi in spazi angusti, stradette anonime, stanze sperdute in fondo a stretti vicoli) risultano dalla pittura stessa, emanano dall'insieme, non si dichiarano descrittivamente. Vrel spira raccoglimento e melanconia come l'Angelico spira serenità. Talvolta il suo ascetismo (lo si è detto pittore di beghinaggi) s'esprime con trovate assai ardite. In *Cure materne* (Museo di Detroit) il « genere » (trattato per esempio dal Terborch nel *Bimbo che spulcia il cane*, a Monaco) passa in sottordine: c'è, sí, a destra, il gruppo della madre che spidocchia la figlia, e a sinistra, intento a guardar fuori, il fratellino, mentre il cer-

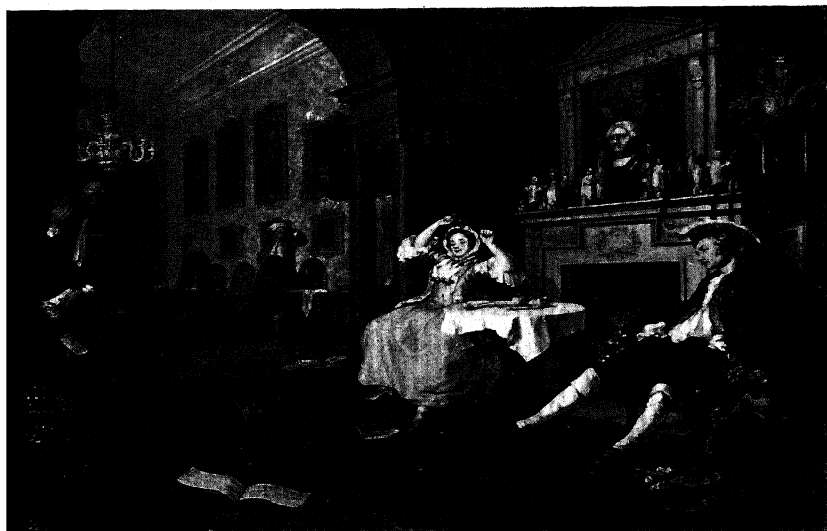
chio e la bacchetta per terra parlano del giuoco tralasciato, ma il vero senso del quadro è dato dalla parete nuda che domina al centro, appena interrotta di fianco da un mantello appeso: quella parete dà l'impressione che i personaggi sian murati vivi. Oppure Vrel esclude addirittura la luce, dipinge il buio: una finestra interna dietro alla cui vetrata sta una stanza tenebrosa: un volto di bimbo affiora ai vetri in quel compatto buio. È un peccato che Huysmans, il borghese ottocentesco in cui realismo e sensualità, passato il punto di maturazione, si decompongono in un'atmosfera di *putridero*, non abbia conosciuto, per secondare le sue aspirazioni alla nichilità mistica, i quadretti di Vrel, la cui arte — ben potrebbe applicarsi una frase del *Nocturnal* del scen-tista John Donne — « ha espresso una quintessenza pur dalla nichilità, dalle tediose privazioni e dalla magra vuotezza ». E anche, in Vrel, avrebbe trovato Huysmans il primo artista che si sia ispirato al fascino delle stradette povere dei quartieri fuori mano, precursore del Dickens pittore dei quartieri poveri di Londra — solo che gli effetti d'intensa melanconia che il Dickens consegue con l'accumulazione di particolari allucinanti, il Vrel li ottiene con una ben diversa economia di mezzi. Ma quel che c'importa qui di osservare è come nella pittura olandese del Seicento si trovi anche quest'aspetto della letteratura narrativa del borghese Ottocento: l'amore per i quartieri umili e poveri delle città. I pittori di genere che s'erano specializzati in Olanda nei quadretti urbani si concentravano di solito sui monumenti illustri o sulle arterie maggiori: così in Berckheyde, van der Heyde, Nicolas Hals. Nessun pittore si curò di riprodurre strade dimesse, se non Vermeer nella sua veduta d'un quieto angolo di Delft, con la donna seduta a ricamare sulla soglia della porta, e l'altra affacciata nel passaggio del cortiletto; e soprattutto Vrel nelle sue stradicciole, ove gli edifici sembran parlare un linguaggio umano con le pittoresche facciate, i tetti bizzarri, le curiose insegne, i selciati sconnessi: in codeste stradette Vrel si tuffa con una voluttà di nascondersi, di fuggire dal vasto mondo.

Pittura d'interni, e di angoli dimessi delle città, sono due aspetti dell'arte borghese che si affermano già nel Seicento, insieme con una notazione sentimentale caratteristica. La pittura olandese è anche la prima a colorarsi d'umorismo e di satira. Già nell'effigie dei *Cambiatori* (di cui esistono tante repliche) di Quentin Massys e di Marinus van

Roymerswaale, intenti a contare e pesar moneta, con ceffi patibolari, sulla tavola carica di grossi e di fiorini e di cedole, possiamo discernere tratti che un Dickens calcherà nelle sue figure d'avari e di strozzini: figure familiari nel mondo mercantile e borghese ritratte con tagliente realismo. Presso gli Olandesi si tempera di compassata bonarietà lo sbrigliato e superficiale mondo delle bambocciate fiamminghe di Brueghel, Brouwer, Teniers. L'atmosfera di baccanale di Jordaens si decanta in festiciola di famiglia in Metsu (*La Festa dei Re Magi*, Monaco). Il tema di Jordaens e di Metsu è ripreso da Jan Steen (Cassel): anche qui la plebea gozzoviglia del fiammingo ha fatto luogo a uno scoppiettante umorismo borghese. I confortevoli ambienti che abbiamo già incontrato in Terborch, in Metsu, squillano in Steen di lazzi e di risate. Steen sa cogliere l'aspetto comico d'ogni situazione, anche le sue malate son malate per scherzo. Eccone per esempio una, col capo come al solito posato sull'origliere, come nei quadri di Vrel e di Metsu; ma questa fa la smorfiosetta mentre il medico le tasta il polso; del resto l'attenzione non si concentra su di lei più che sugli utensili della vita ordinaria: il liuto che pende alla parete, lo scaldapiedi in terra su cui sta l'« ampolletta » col « segno » e il filo di lino usato dal dottore. In un altro quadretto (Gabinetto delle stampe, L'Aja) si tratta d'una malata d'amore; in altri, di comunissima emicrania, o d'indigestione, e rabelaisianamente son messi in evidenza gli accessori, l'orinale, la fiala del « segno », se non addirittura il clistere. La bella malata della Collezione Pannwitz, Heemstede, giace sul letto col seno scoperto, il dottore vecchiotto e arzilla, con ventre di Pulcinella, toglie il clistere alla vecchia parente, e si mette la mano sul petto quasi a dire: « Ci penso io »; l'ambiente palpita di comica attesa. Steen tocca note che nell'Ottocento ritroveranno uno Spitzweg, un Dickens. Una pomposa cortina di seta, proprio la stessa che in un quadro di Pieter de Hooch s'apre sulla Sala dei Borgomastri del Municipio di Amsterdam, s'alza decorativamente, in Steen, su una grossolana scena di taverna; un solenne portale inquadra la vista d'un letto sulla cui sponda una donna s'infilà le calze. È arguzia tradotta in pittura, e invero in Steen spesso l'argomento subordina a sé l'arte del pittore, che diventa illustratore. In un quadro come *L'offerta galante* (Brusselle) — è stato detto — la punta satirica sottesa all'aneddoto già preannuncia Hogarth, solo che mentre in Steen un'arte popolare



JAN STEEN - *La Famiglia depravata*
(Parigi, Coll. Schloss)



HOGARTH - *La colazione*. (Serie: *Marriage a-la-mode*)
(Londra, National Gallery)



JAN STEEN - *Scena di bordello*
(Parigi, Louvre)



HOGARTH - *La gozzoviglia*. (Serie: *The Rake's Progress*)
(Londra, Soane Museum)

e sensuale è sul punto di decadere a razionalismo epigrammatico, in Hogarth la pittura percorre il cammino inverso: da illustrazione moralistica finisce per innalzarsi all'arte.

Ma chiari accenni di Hogarth non mancano in Steen: nella serie delle «famiglie depravate» che si danno ai bagordi, mentre intorno bimbi e animali fanno a gara a mandar la casa in malora; a cui fan riscontro le pie famiglie raccolte intorno alla sobria tavola a recitare il *benedicite*. Una di queste «famiglie depravate», della Collezione Schloss (Parigi), particolarmente attrae la nostra attenzione. Accanto alla tavola imbandita, coperta di calici e caraffe e da un prepotente pasticcio di pavone, son seduti immersi nel sonno i due coniugi sregolati; in terra è una confusione d'oggetti ribaltati e disseminati, tra cui ruzzano i bimbi. La posa dei coniugi, soprattutto quella abbandonata del marito, richiama irresistibilmente la famosa scena della colazione nel *Mariage à-la-mode* del Hogarth. Anche il modo hogarthiano di sottolineare la morale del quadro con un oggetto o un animale simbolico trova antecedenti in Steen. Il fantastico orologio nel salone di quella scena della colazione è un'ibrida accozzaglia: un gatto di porcellana su un orologio di bronzo dorato circondato da fronde tra cui nuotano pesci; sotto, una figura come di Budda, dal cui ombilico escon bracci serpentinati che portan candele. È quasi un simbolo del male assortito matrimonio. In quella «famiglia depravata» di Steen la scimmia che sconcia le carte in terra, e la tronfia coda di pavone sul tavolo sono emblemi tolti di peso dalle popolari raffigurazioni dei vizi. La scena del bordello nella *Carriera dello scapestrato* (*The Rake's Progress*) richiama tipiche scene di Steen; per esempio, quella che si trova al Louvre, ove l'uomo s'è accasciato, briaco fradicio, in grembo alla cortigiana che intontita alza il calice; un'altra ragazza toglie l'orologio di tasca al malcapitato e lo passa a una nasuta ruffiana, la quale ha già afferrato il mantello e la spada. Nella gozzoviglia del *Rake's Progress* la cortigiana tiene una mano sotto la camicia del giovanotto ebbro, e con l'altra affida l'orologio rubato alla sua complice; all'angolo opposto un'altra cortigiana fa l'atto d'infilarsi una scarpa, in posa simile a quella che ricorre in tanti quadri di Steen. Nelle scene di donne ubriache lo Steen non giunge davvero alla macabra satira del Hogarth di *Gin Lane*; c'è sempre un fondo di grasso riso in lui, anche quando indica la morale, come nel quadro in cui alla comitiva di donne

ebbre, una ciondolante l'altra sghignazzante, che con un allegro compare tornano a casa, guardate da tutto il villaggio, fa da commento un porco che solleva il grifo dal porcile. Che lo Steen tendesse all'emblema moraleggiante non sorprende davvero se si pensi all'enorme diffusione che gli emblemi ebbero in Olanda; il Brueghel, coi suoi proverbi illustrati, era stato uno dei Santi Padri della pittura di genere. Le raccolte di Jacob Cats, e soprattutto quella di Johan de Brune (*Emblemata of Zinne-werck*, 1624) abbondavano di scenette d'interni borghesi trasportate al morale.

Sicché quando poco dopo il 1730 William Hogarth iniziò con *The Harlot's Progress* la sua prima serie di *pictur'd morals*, non aveva certo il diritto di vantare — come fece — d'aver messo mano a « un campo che finora non è stato coltivato in nessun paese e in nessuna epoca ». « Io m'accorsi che gli scrittori e i pittori del genere storico non avevano posto mente alla transizione dall'elevato al grottesco ». Hogarth non scopriva una nuova provincia più di quanto non ne scoprisse, una decina d'anni dopo, lo Chardin dedicandosi alla figurazione d'umili interni borghesi. In Olanda l'arte borghese aveva già toccato tutte le sue corde principali.

II.

Hogarth porta all'estremo una tendenza moraleggiante che si avverte già in uno Steen, compromettendo a tal punto l'equilibrio tra espressione pittorica e suo contenuto edificante, da far dire a Charles Lamb: « Le sue rappresentazioni grafiche sono invero libri: hanno il fecondo e suggestivo significato di parole. Altre pitture noi le guardiamo, ma le sue stampe le leggiamo ». E ancora, a proposito di *Gin Lane*: « In questa stampa, per usare una espressione volgare, ogni cosa parla ». Parole che in bocca del Lamb volevano essere di elogio, ma che invece possano torcersi in senso deprecatorio ce l'insegna tanta pittura dell'Ottocento, gravata da schemi intellettualistici. Ma appunto perché così traducibile in parole, la pittura di Hogarth, se in un senso si ricollega con la letteratura, soprattutto satirica, del suo tempo — pel suo presentarci il mondo quotidiano in tutte le sfaccettature il Lamb paragona quella pittura ai migliori romanzi di Fielding e di Smollett —, anticipa d'altronde il

romanzo ottocentesco, soprattutto del Dickens, con i suoi ritratti satirici, e i suoi angoli miserabili di Londra. Di questi ultimi nessuno si fece descrittore prima del Dickens, ma nell'opera di Hogarth si trovano chiarissimi precedenti. Si veda per esempio *Il Mattino* nella serie dei *Quattro momenti del giorno*, 1738.

Henry Fielding, descrivendo in *Tom Jones* (1749) l'aspetto di miss Bridget Allworthy, la paragona alla dama che sta andando alla chiesa di Covent Garden in quella stampa del Hogarth. Può dirsi qui che la pittura aveva preceduto la letteratura nel delineare un tipo; ma v'è di più nel *Mattino* del Hogarth, v'è quel senso della vita povera e della malavita di Londra, e soprattutto dello sfondo di codesta vita: alte case desolate sotto un inclemente cielo invernale, di cui invano si cercherebbe la descrizione nei romanzieri del Settecento: per averla, bisogna attendere fino a Dickens. A proposito di *Gin Lane* sempre il Lamb riferisce l'impressione d'un amico, che non solo le figure umane son cariche di significato, ma « ogni altra cosa nella stampa contribuisce a dare sgomento: le stesse case cadenti in tutte le direzioni sembrano ebbre, paiono assolutamente traballare per effetto di quella diabolica frenesia che si spande su tutta la composizione ». E proprio nel Dickens vediamo il paesaggio stesso caricarsi di contenuto etico, animarsi come d'un carattere, d'una intenzione sinistra (per esempio l'angolo del Tamigi dove vive e muore Quilp). In nessun narratore dell'epoca di Hogarth troviamo un interno così minutamente pittoresco come quello delle *Commedianti che si vestono in un granaio*, che Horace Walpole, che di pittoresco se n'intendeva, definì il capolavoro del Hogarth. Solo nell'Ottocento troveremo nei romanzieri descrizioni minute, allucinatorie nei precisi particolari osservati, che possono stare alla pari di quella pittura, e simili contrasti di miserabile e di grandiloquente (qui, la miseria dei guitti e i loro favolosi travestimenti). Quanto poi alle espressioni dei volti di Hogarth, a quella ricchezza tanto lodata dal Lamb, di certo a petto loro le caratterizzazioni di Fielding e di Smollett sembrano sommarie; e soltanto in un Dickens — nutritosi, sì, di quei romanzieri settecenteschi, ma progredito assai per proprio conto — passiamo in rassegna una simile galleria di volti. Per trovare rispondenze letterarie al *Rake's Progress* il Lamb doveva pensare al *Timon of Athens* di Shakespeare; e il parallelo a noi sembra insostenibile, quando pen-

siamo come il Dickens giungesse molto più vicino a quella mescolanza hogarthiana di grottesco e di tragico. Spirito d'osservazione così acuto che « tavole, sedie e sgabelli sono in Hogarth pregni di vita e di significato », soggetti tolti dalla vita quotidiana anziché dalla storia o dalla favola, infine edificazione e mozione degli affetti (per citare di nuovo il Lamb, critico quanto mai atto ad apprezzare il borghese Hogarth: « le rappresentazioni hogarthiane di genere più severo... non turbano e repellono soltanto, v'è in esse il disgusto pel vizio, ma anche la pietà; qualcosa che tocca il cuore e tien vivo il senso della bellezza morale; le *lacrymæ rerum* e l'afflizione da cui il cuore è reso migliore »): di certo per tutti questi elementi Hogarth precorre il romanzo ottocentesco.

Satira e umorismo sono del Settecento, ma, come dice il Lamb: « Hogarth è stato imitato sovente nella sua vena satirica, e talora nell'umoristica; ma pochi han tentato di gareggiare con lui nel suo indirizzo morale ». Ora, fine morale, edificante, illustrato con un soggetto arditamente tratto dalla vita più prosaica si trova in *The History of George Barnwell* (1731) di George Lillo, la tragedia dell'apprendista mercante sedotto e menato alla perdizione da una cortigiana, dramma che per semplicistico paradigma etico (a mo' di stampa popolare) può certo raccostarsi alle parallele carriere dell'apprendista laborioso e del pigro — *Industry and Idleness* — del Hogarth; ma troppo mancano poi al Lillo e al suo seguace Edward Moore (*The Gamester*, 1753) quelle qualità d'osservazione, e lo studio dei contrasti di grottesco e di penoso che troviamo in Hogarth.

Lillo e Moore tuttavia, con la loro commedia lacrimosa, han certo uno stretto rapporto con la pittura moraleggiante del Greuze, attraverso l'influsso sul loro ammiratore e imitatore Diderot, il quale sosteneva: « Quanto a me, penso che se un'opera drammatica è ben fatta e ben rappresentata, la scena deve offrire allo spettatore tanti quadri reali quanti momenti favorevoli al pittore ci sarebbero nell'azione ». Un simile punto di vista teatrale è del resto dominante nel Hogarth, e forse per questo Charles Lamb, appassionato frequentatore di teatri, lo levava alle stelle, forse per questo gli veniva spontaneo il paragone coi drammi di Shakespeare. « Ho voluto comporre pitture su tela simili a rappresentazioni sulle scene; e spero che vengano giudicate con lo stesso criterio » — dichiarava Hogarth, — « ho cercato di trattare il mio soggetto

come un autore drammatico; il mio quadro è il mio palcoscenico, e attori sono uomini e donne che per mezzo di certi atti e gesti figurano una pantomima ». Hogarth parla di sé come *author*, non come *artist*; quasi che egli si considerasse un *comic writer* quale era stato, in modo sublime, lo Shakespeare, e quale sarà poi il Dickens. E non sarebbe questo il primo caso di pittura ispirata dall'azione scenica. Senonché, in tutto questo gioco di scambi tra letteratura e arte, vediamo come esigua sia la premessa letteraria (il teatro di un Lillo), e come sia effettivamente stato il potenziamento di situazioni e motivi operato dalla pittura (sia pure attraverso l'interpretazione scenica) quello che ha influito sul successivo sviluppo letterario.

Il 1755, anno dell'esposizione al Salon del *Padre di famiglia che spiega la Bibbia ai figliuoli*, del Greuze, segna una data importante nell'affermarsi dell'arte borghese. Anche in questo genere sentimentale pittura e letteratura si seguono da vicino; se il Greuze dei quadri melodrammatici risente del teatro di Lillo e di La Chaussée, d'altronde la *sensiblerie* trova in lui l'espressione più dichiarata prima che nella *Nouvelle Héloïse* (1761), nell'*Émile*, nel *Vicar of Wakefield* (1766). Il *Padre di famiglia* incarna pienamente la primitiva intenzione moralistica del Greuze, di far della pittura domestica seria, con toni spenti, quasi di pittura protestante. Il giovane veniva dalla provincia, e in quel quadro esprimeva il fondo del proprio animo; non indulgeva a una moda, anzi tanto poco credeva il quadro destinato al successo che per parecchio tempo non lo espose, finché lo scoprì M. de la Live de Jully. L'accoglienza entusiastica del pubblico, il matrimonio con Gabrielle Babuti, furono altrettante circostanze che trasformarono il Greuze moralista sincero nel pittore delle ambigue innocenze descritto dai Goncourt. Credette d'aver toccato il cuore dei suoi contemporanei, e quelli — per riprendere l'appropriato raccostamento dei Goncourt — erano della razza del Valmont delle *Liaisons dangereuses*, che tra due scelleratezze insinua un'opera di beneficenza. Credette di sposare una borghese destinata a divenire una madre modello, *une mère bien-aimée*, e si trovò invece accoppiato a una libertina. Venne così secondato il fondo sensuale del pittore e se questo fu forse un bene per la pittura in sé, che si rivestì di qualche riflesso della plenitudine rubensiana, ne risultò d'altronde un carattere artificiale ed equivoco nelle sue rappresentazioni

della virtù. Il sensualismo traspare anche nei quadri in apparenza più innocenti, nelle pose abbandonate dei personaggi, nel disordine delle vesti; si dichiara in quelle curiose contaminazioni che sono la *Cruche cassée*, il *Miroir brisé*, la *Cage vide*, simboli lascivetti della perduta verginità coi quali il Greuze sembra tenere al pubblico un discorso che tenevano tanti emblematici del Seicento: se vuoi dilettrarti dell'immagine, puoi farlo; se poi vuoi anche istruirti con la sua morale, tanto meglio. Con che spirito sian dipinte quelle languide innocenze può vedersi leggendo nell'*Émile* del Rousseau (1761) la descrizione di Sophie: « Ella è leggiadra appena... ma non si potrebbe avere una fisionomia più commovente... La sua foggia di vestire è in apparenza assai modesta, ma in realtà assai civettuola; ella non fa mostra dei suoi vezzi, anzi li copre, ma nel coprirli sa farli immaginare. Si dice vedendola: ecco una fanciulla modesta e morigerata; ma finché si rimane presso di lei, gli occhi e il cuore vanno errando su tutta la sua persona senza poterli distaccare, e si direbbe che tutto questo abbigliamento così semplice non è messo lì che per esser tolto via pezzo per pezzo dall'immaginazione ». Oppure si pensi alla Volanges delle *Liaisons*, la giovinetta innocente che invita al libertinaggio. Così divenne la più perfetta espressione dell'artificiale voga moralistica della società decadente settecentesca il pittore che era stato incoraggiato dal Diderot a crederci il sano plebeo predestinato a reagire contro la maniera licenziosa del Boucher, colui che avrebbe voluto essere un Hogarth francese, e rappresentare in una serie di quadri edificanti *Bazile et Thibaud, ou les Deux Éductions*, la cui conclusione era che a condannare a morte Thibaud assassino sarebbe stato il suo amico d'un tempo Bazile diventato luogotenente criminale: risultati della cattiva e della buona educazione, proprio come in *Industry and Idleness* l'apprendista laborioso, divenuto sceriffo di Londra, fa giustiziare a Tyburn l'apprendista ozioso. Poiché Hogarth era divenuto non meno popolare in Francia che in Inghilterra, e non v'era padre di famiglia che non acquistasse le sue stampe per tenerle dinanzi agli occhi dei figli quali incentivi a perseverare sul cammino della virtù¹. L'equivoco fondamentale della pittura del Greuze

¹ Sulle relazioni tra pittura e letteratura nella Francia del Settecento si veda il saggio di Louis Hautecœur, *Le Sentimentalisme dans la peinture française de Greuze à David*, in « Gazette des Beaux-Arts », 1909, I, pp. 159-176

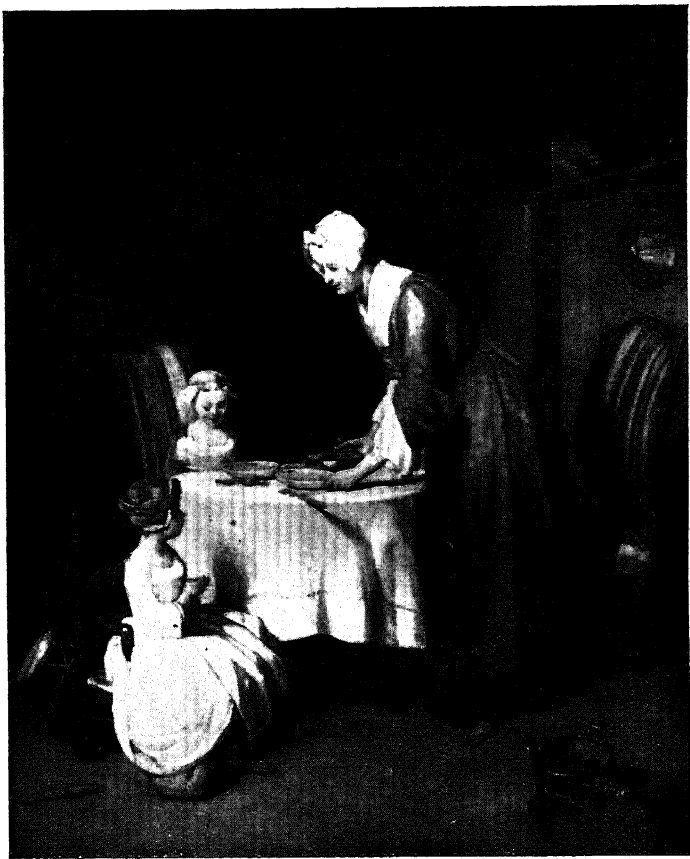
non impedì che essa fosse presa per buona moneta da osservatori che mancavano dell'avvedutezza di un Gautier o dei Goncourt; dinanzi al *Paralitico assistito dai figli*, alla *Dama di carità*, alla *Uedova inconsolabile*, alla *Maledizione paterna*, al *Figlio punito*, si sentiron presi da emozioni ora soavi ora appassionate. Di tutto il Settecento, solo il Greuze si salverà 'agli occhi dei morigerati borghesi intorno alla metà dell'Ottocento. Nella minuzia fotografica dei suoi ambienti, nell'umiltà dei suoi soggetti domestici, nell'ostentazione declamatoria di quadri come *La maledizione paterna*, i contemporanei del Dickens sentiranno uno spirito affine al loro gusto, senza accorgersi quanto di lezioso gioco, sia pure involontario, fosse nell'esaltazione che il Greuze faceva del Dovere e della Virtù.

L'indirizzo etico che si nota in un Greuze non era del resto che un aspetto d'un fenomeno assai più vasto: l'osservazione precisa, realistica di tutto un mondo che fino allora non era stato che poco sfruttato, almeno in Francia, dai pittori, il mondo umile, intimo, della borghesia. Ultimo corollario d'una rivoluzione artistica che s'era iniziata tra noi col Caravaggio, il quale ai tipi eroici ideali aveva sostituito i suoi plebei colti sul vivo, senza un minimo d'idealizzazione. Dal Caravaggio e dagli Olandesi eran discesi in Francia i Le Nain, e s'eran creata la loro provincia tra i contadini solidi e sobri, tra i borghesi amanti del benessere e delle virtù familiari. Famiglie — di solito una persona più anziana e una frotta di contadinelli — aggregate insieme in simbiosi terragna, che vi fissano cogli occhi come se il vostro ingresso nell'ambiente li avesse fatti trasalire (Antoine Le Nain); contadini tra le loro umili capanne o sulle soglie delle case, o in momenti di sosta in aperta campagna (la rustica canefora sorridente della *Halte du cavalier*, al Victoria and Albert Museum, assume tipo eterno come la monumentale *Mietitrice solitaria* del Wordsworth), o sorpresi nella loro officina o al loro desco,

e 269-286. L'Hauteœur dà molto rilievo ai fattori letterari, ma poi riconosce che, dei due, fu forse primo il Greuze a ispirare Diderot: « Greuze non ottenne dapprima che poco successo presso i critici; si trovava "troppo basso" il suo genere; soltanto dieci anni dopo, all'epoca della *Nouvelle Héloïse*, Greuze raccolse l'unanime consenso con la sua *Accordée du village* ». E se è vero quel che egli aggiunse subito dopo, che « tra il 1753 e il 1761, all'epoca in cui si diffuse la letteratura sentimentale, la pittura si mise a imitarla e si fissarono i temi », non è men vero che la voga era stata precorsa da un pittore, il Greuze.

distratti per un momento dalla vostra presenza pur senza uscire dalla loro quiete che è quella delle cose eterne della terra (Louis Le Nain); o appena più mossi — bifolchi in processione che menando un giovinco alzano i bicchieri di vino, come in un antico corteo sacrificale, o borghesi affacciati al tavolo da gioco, o ragazze che al suono d'un violino danzano una loro lenta carola (Mathieu Le Nain): e tutte queste scene senza nulla d'aneddotico (a meno che tale non voglia chiamarsi un *benedicite*, o un ritorno dai campi, o una partita di carte), e senza nessuna intenzione moralistica; ma solido realismo di sé pago, a cui una nota napoletana qua, spagnola altrove, altrove olandese, non toglie affatto la sua unica, monotona originalità. Queste erano state le « bambocciate » francesi, a soddisfare un gusto che, forse, confondeva nella stessa curiosità la nota intima dei Le Nain e la superficiale pittorescheria d'un Sébastien Bourdon. Nelle bambocciate dei Le Nain si sentiva — più che presso i vivaci Olandesi, e più che presso i Napoletani e gli Spagnoli, dove l'immagine pur fissava qualche gesto risentito — l'affinità di tal pittura di genere con la natura morta: o meglio entrambe erano « natura in riposo », secondo la parola che designa in Germania e in Inghilterra (*Stilleben, still life*) la natura morta. Il che viene a ribadire quell'assenza d'aneddotico e d'edificante a cui si accennava.

L'affinità tra le due province — natura « in riposo » e pittura di genere — è anche molto accusata nel grande contemporaneo del Greuze, lo Chardin, a lui accoppiato non per altro che per aver dato espressione artistica al « terzo stato ». In Greuze e in Chardin, se si vuole, abbiamo i poli opposti tra cui oscillerà l'ispirazione borghese per l'intero Ottocento: il sentimentale melodrammatico, e il raccolto, l'intimo, l'osservazione realistica sublimata in poesia. Come i Le Nain, come a suo modo anche il Greuze (il cui *Gâteau des rois*, per esempio, non fa che modernizzare il motivo della festa dell'Epifania trattato da Jordaens, Metsu, Steen, ecc.), lo Chardin si ricollega agli Olandesi, i primi ad aver dato espressione d'arte alla vita della borghesia. Lo sfondo culturale è il medesimo; i soggetti, gli stessi: donne che accudiscono alle lor faccende in umili stanze, la madre laboriosa, il *benedicite*, la toletta matutina, la governante che interroga il bimbo, la massaia che prepara gli alimenti della convalescenza, i fanciulli intenti ai loro castelli di carte. Al raccoglimento invita la calda penombra, il visibile silenzio degli



CHARDIN - *Il Benedicite*

(Parigi, Louvre)



GREUZE - *La sposa del villaggio*

(Parigi, Louvre)



GREUZE - *La maledizione paterna*

(Parigi, Louvre)

ambienti, l'aspetto dei volti di solito preso di profilo sfuggente; infine l'allineare cose e persone sullo stesso piano d'importanza, che altro poi non è che il loro valore pittorico. Esempio tipico, *Gli alimenti della convalescenza*, ove la tavola imbandita ha per lo meno lo stesso rilievo della figura di donna. E questo livellamento estetico è ben altra cosa del livellamento sociale in cui si volle vedere la « novità » di Chardin, quasi che egli avesse inventato o introdotto in Francia la pittura borghese per una ragione quasi politica. D'una ragione pratica, piuttosto, sembrerebbe trattarsi; per rinnovare i suoi soggetti — fin allora limitati alle nature morte — lo Chardin scelse proprio il campo che, un tempo trattato pure in Francia (Abraham Bosse, Bourdon, i Le Nain), era rimasto poi una specialità degli Olandesi (i quadri di Chardin vennero vagamente definiti « nel gusto di Teniers »): quello degl'interni delle case borghesi, della vita degli umili industriosi e virtuosi, temi che non interessavan tanto la stessa borghesia quanto i grandi, mossi dalla stessa curiosità che avevan già portato alla vita rusticale, intesa ora come saporoso realismo, ora come idillio. Si è osservato infatti che gli acquirenti dei quadretti di genere dello Chardin erano le corti di Russia e di Svezia, conti, principi e cavalieri; né d'altronde l'immagine d'uno Chardin buono e modesto borghese (il *bonhomme* Chardin) che riproduce esattamente il suo ambiente pare sia del tutto attendibile, ché il suo inventario lo dichiarava possessore di mobilio anche ricco, e molto più accorto egli era nei propri affari di quanto non sia piaciuto rappresentarlo agli apologisti divenuti quasi agiografi per la circostanza. Ma quale che sia il retroscena psicologico della pittura di Chardin, non mai come da lui era stata esaltata la poesia della vita ordinaria, degli oggetti e dei cibi quotidiani. In luogo dell'opulenza degli ambienti olandesi, rari cristalli, sontuosi tappeti, sete e velluti (genere d'ambiente che lo Chardin tratta solo nel più olandese dei suoi quadri di genere, il più antico [1732], la *Dama che suggella una lettera*, a Potsdam), abbiamo semplici vetri e stoviglie — talora una nuda pietra — indiane e lane. Come si disse di Crabbe, che egli era « un Pope in calze di lana », potrebbe ripetersi per lo Chardin: « un Vermeer in calze di lana ». Un tempo era sembrata necessaria agli artisti una certa nobiltà di materia; dal Seicento in poi ci si vien persuadendo che la poesia non c'è bisogno di andarla a cercare nel raro, nell'eroico, nell'inusitato;

si trova nei piú triviali oggetti intorno a noi. Come poi Charles Lamb, lo Chardin non avrà bisogno di muoversi dal proprio quartiere cittadino, anzi dal proprio tinello, per stimolare la sua fantasia. Le sue figure — donne di casa, solitamente — son parche di gesti; riservate e pudiche, appena accennano un moto; sui loro volti non c'è gioco d'espressioni; di certo quest'arte, al contrario di quella di un Hogarth, d'un Greuze, nulla deve al teatro. Così lo Chardin, raggiunge in pittura un ideale che, secondo la moderna terminologia, potrebbe dirsi di lirismo quotidiano, al quale mirerà tanta letteratura dell'Ottocento e del principio del Novecento, per le piú diverse vie (il Flaubert, i Goncourt, il Patmore di *The Angel in the House*, il Trollope nei momenti piú felici, e piú tardi George Moore di *Esther Waters*, il Proust, Virginia Woolf). E il segreto della sua suprema riuscita s'ha da ricercare nella sua tecnica, « legata » quant'altra mai, sí che ogni colore fa da specchio al vicino, attutendo così ogni contrasto, fondendo tutto per impercettibili gradazioni in un'armonia compatta, ricchissima sotto un'apparenza monotona; tecnica che, a volerle trovare un riscontro in letteratura, fa pensare alle orchestrazioni verbali del Proust e della Woolf.

Passati così in rassegna i Santi Padri della pittura di genere, non ci soffermeremo sui maestri minori, quali per esempio, in Francia, Étienne Aubry, un elenco dei cui soggetti basta a rivelare l'ambito borghese della sua ispirazione (la correzione materna, l'occupazione domestica, gli addii alla nutrice, la prima lezione d'amicizia fraterna, o, nel genere melodrammatico alla Greuze: la rottura del matrimonio, il figlio pentito che torna alla casa paterna); o Louis Boilly, che dà levigatezza ed eleganza neoclassica alla maniera desunta dagli Olandesi, e tratta anch'egli scene della borghesia, il caffè, il biliardo, la partenza della diligenza, scenette drammatiche di sapore galante, visacci del genere inaugurato dal Hogarth. Ma i pittori di genere sono legione dalla seconda metà del Settecento in poi, e i quadretti olandesi si ricercano per le gallerie private, si riproducono negli almanacchi per le signore. Al quadretto di genere tende Walter Scott nelle sue pitture d'interni, e nella famosa descrizione della famiglia raccolta intorno al cadavere del marinaio annegato nell'*Antiquary* osserva: « Dentro la casa si svolgeva una scena che soltanto il nostro Wilkie avrebbe potuto dipingere,

con quello squisito senso della natura che caratterizza le sue incantevoli opere ». Lo Scott si richiama al discepolo degli Olandesi David Wilkie, l'umorismo del Dickens trova paralleli in Thomas Rowlandson e in George Cruikshank.

In Rowlandson la vena ridanciana e sboccata che abbiám già notata in Jan Steen domina senz'ombra di restrizione moralistica; egli, che pur prende le mosse dal Hogarth, non vuole come Hogarth dipingere il vizio e la virtù, tracciare schemi edificanti; si abbandona bensì con foga indemoniata al gusto di rappresentare la vita esuberante delle masse, vita in cui ha larga parte l'elemento femminile, donne rubiconde il cui petto scoppia fuor delle vesti, le cui gambe ignorano il ritegno delle sottane. Gli attori del Hogarth si muovono secondo le leggi drammatiche della scena, ma ogni aura teatrale è scomparsa dalle figure del Rowlandson la cui bacchica sarabanda ha tutta la libera espansione della vita. Un Rubens disceso fino al livello della stampa popolare, ma rimasto supremo maestro del segno, senza le goffaggini delle figure di Épinal. In Rowlandson osserviamo in piena fioritura quella primigenia esuberanza anglosassone che la morale borghese soffocherà a poco a poco, quella stessa esuberanza che dà sí fresco sapore a tante pagine del Dickens, pur gravato com'è da una sovrastruttura di convenzionalismi borghesi. Cruikshank, formatosi alla scuola del famoso caricaturista politico Gillray, cominciò con satire della moda (*Fashionable Monstrosities*), affinò la sua ispirazione umoristica al contatto dei favolisti tedeschi (A. von Chamisso, di cui illustrò *Peter Schlemihl*, l'uomo senz'ombra; Grimm, di cui illustrò le fiabe), giungendo così a quell'insieme di romantico e di grottesco che ne farà l'illustratore ideale di Dickens. Anzi, può dirsi che almeno dappprincipio l'opera dello scrittore Dickens sia in sottordine a quella dell'illustratore Cruikshank, tanto quest'ultimo ha già trovato la felice formula per ciò che il Dickens ancora stenta a rendere. *Londra di primo mattino* del Cruikshank non ha bisogno che d'un fondale di strade deserte con un solitario poliziotto, e un banco di bevande calde in primo piano, con un infreddolito bevitore, e un ragazzetto che sembra intento a stropicciarsi le mani e stirarsi, per suggerire in pieno l'atmosfera cruda del primo mattino. Dickens invece si dilunga in un saggio che ha tutta l'aria d'un componimento di ragazzo diligente che cerca di ricordarsi di tutte le cose viste un giorno

in cui gli è capitato d'uscir presto fuori di casa. Al suo contatto coi romantici tedeschi il Cruikshank deve quel misto di pauroso e di grottesco che distingue alcune tra le più riuscite illustrazioni di *Oliver Twist*; per paurosa che sia la scena c'è sempre in lui un tratto umoristico, come sovente nel Dickens. Cogli anni si venne accentuando in Cruikshank il moralismo; divenuto apostolo della temperanza, settantenne dipinse un colossale quadro a olio, *The Worship of Bacchus*, spaventoso quadro che nel suo tentativo d'illustrare sinotticamente tutti gli episodi a cui può dare occasione il bere giunge alla foltezza d'un Hieronymus Bosch; nel secolo borghese e positivista rappresenta quel che il Giudizio Universale della Sistina rappresentava ai tempi di Michelangelo; solo che in Cruikshank le scene di felicità a cui Bacco presiede son rivelate una lustra dal pauroso sfondo di rovine e di catastrofi causate dall'alcool.

L'affinità tra Cruikshank e Dickens si coglie di primo acchito, ma a esemplificarla basterebbe *The Runaway Knock* (Collez. W. T. Spencer, Londra), con quel solenne e tronfio maggiordomo che esce fuori dalla casa d'angolo, vittorariamente adorna di piante rampicanti e d'una siepe di malvarose, e con occhi strabuzzati scruta nella direzione opposta a quella in cui fuggono i birichini che han picchiato all'uscio per burla; e dinanzi al maggiordomo un gregge di pigri e leziosi cani da salotto, non meno grotteschi di lui, si sparpaglia giù per la scala abbaiando, mentre dietro alla *bow-window* vediamo i volti dei padroni disturbati dal repentino fracasso, e perfino il pappagallo sul trespolo che ancora sbatte le ali per l'allarme: quadro che è una satira di quegli stessi borghesi agiati, i Podsnap e compagni, contro cui si appuntavano gli strali di Dickens. Dickens e Cruikshank coincidono per certi aspetti così perfettamente da far che le loro espressioni sembrino traduzioni in due mezzi diversi — il disegno e la parola — dello stesso grado di *humour*. Del resto tra il 1830 e il 1860 la pittura inglese, con la sua prevalenza del contenuto, della morale da indicare, della storia da raccontare, era quasi un genere letterario essa stessa piuttosto che pittorico. Il pubblico chiedeva a un quadro una morale, un aneddoto; già nel secolo precedente il francese Laugier aveva sentenziato: « L'invenzione è il luogo ove brilla il genio del pittore... Sia perfettamente bene inventato il suo quadro, anche se fosse dipinto mediocrement, riuscirà meglio che se

fosse del piú eccellente pennello con una invenzione mediocre... bisogna che il pittore sia poeta nell'invenzione» (*Manière de bien juger les ouvrages de peinture*, 1771). L'interesse sentimentale durante il periodo vittoriano era giunto a tal punto che si biasimò il famoso quadro di Frith, *Ramsgate Sands*, perché in quella rassegna del pubblico d'una spiaggia non figurava una tenera madre affacciata intorno al suo bimbo adolescente. I pittori s'affannavano a gravar d'intenzioni e di sottintesi i loro quadri, i narratori a dar l'immagine viva delle cose con un descrittivismo minuto, « pittoresco ». *Ut pictura poesis* era divenuta la parola d'ordine, piú che mai non lo fosse stata o fosse per esserlo, della narrativa dell'Ottocento.

1941.

GRECITA DEL FOSCOLO

« Zante, isola d'oro, fior di Levante », annotava lo Chateaubriand nel suo *Itinerario*, come i viaggiatori del Rinascimento avevano annotato: « Venetia, chi non ti vede non ti pretia »; ché dalla fine del Settecento i passi dei pellegrini della Bellezza si spingevano oltre l'Italia, e la Grecia occupava le menti; il *Viaggio del giovane Anacarsi* era brevuario. Anticipando il Taine, lo Chateaubriand osservava pure: « I climi influiscono piú o meno sul gusto dei popoli. In Grecia, per esempio, tutto è soave, tutto è addolcito, tutto è pieno di calma nella natura come negli scritti degli antichi. Si riesce quasi a capire perché l'architettura del Partenone ha proporzioni sí felici, perché la scultura antica è così poco tormentata, così tranquilla, così semplice, quando si son visti il cielo puro e i graziosi paesaggi d'Atene, di Corinto e della Ionia. In questa patria delle Muse la natura non consiglia le deviazioni; al contrario essa tende a ricondurre lo spirito all'amore delle cose uniformi e armoniose ».

Né valse che altri poi, partito alla ricerca di questo mondo olimpico, scoprisse l'aspro carattere montano, e magari (come il Lamartine) la tetra monotonia della Grecia; il mito della Grecia serena era saldamente stabilito, bastando la desiosa anticipazione a trovare nelle fattezze reali del paese quel che la fantasia idoleggiava. Ma se la Grecia ideale di

Winckelmann, di Chateaubriand, di Chénier, non esisteva in natura che in pochi e momentanei episodi, le Isole Ionie costituivano di questi episodi forse il più cospicuo. Men ricca di Corfù di amene vedute, Zante poteva vantare un clima ancor più sereno, e coi suoi sentieri orlati di melograni, di cotogni, di smilace, di aloè, con i suoi oliveti e aranceti, le vigne d'uva di Corinto, le rose e le fragole (un'offerta di rose e di fragole era il benvenuto che gl'isolani davano all'ospite nella bella stagione), e le lunghe file di cipressi sul ciglio dei colli, dava immagine, se non proprio d'una selva come ai tempi d'Omero e di Virgilio, certo d'un ridente e selvatico giardino. I viaggiatori dell'Ottocento, Christopher Wordsworth, Richard Ridley Farrer, ci descrivono l'amenità della feconda pianura che occupa il centro dell'isola, disseminata di bianche casette, sicché la vita degli abitanti poteva esser definita « semi-urbana, semi-rurale ». Leggendo tali descrizioni, l'altra immagine delle « convalli popolate di case e d'oliveti » che « mille di fiori al ciel mandano incensi », tra « le quete ombre di giovinetti cipressi », si sovrappone, e Zante e Firenze sembrano mirabilmente combaciare e fondersi in una unica aria di famiglia. Un Taine avrebbe potuto spingere anche più oltre l'indagine ambientale, e nelle famose sorgenti di bitume di Zante, e forse nei suoi terremoti frequenti, scoprire un'altra premessa del carattere di Ugo Foscolo. Non per un suo immaginario valore deterministico, ma, se mai, pel sottile simbolismo che par ne emani, rileggiamo la descrizione del Farrer: « Le sorgenti son due, presso il mare: una pellicola iridescente copre un'acqua d'una trasparenza limpidissima. Alla profondità di circa un piede è il bitume, la cui superficie si gonfia in grandi bolle che lentamente si dilatano e scoppiano, sprigionando un liquido nerastro che va a unirsi alla pellicola superiore. Tra le due sorgenti è un buco praticato tempo addietro per ottenere petrolio; a immergere un lume entro questa cavità si produce una fiammata ». Al Foscolo, artefice di miti, dedichiamo questo nuovo mito che adombra la sua complessa natura.

« Finché sarò memore di me stesso, non oblierò mai che nacqui da madre greca, che fui allattato da greca nutrice, e che vidi il primo raggio di sole nella chiara e selvosa Zacinto, risuonante ancora de' versi con che Omero e Teocrito la celebravano ». Tutto il cupo fondo di passionalità che il Foscolo recava dentro, « quello spirito guerrier ch'entro

mi rugge », trovava, in questa sua coscienza di greicità nativa, una stagione di grazia che mitigava, placava, rasserenava; era l'acqua limpida in cui si dissolveva il bitume, pur lasciando un velo iridescente alla superficie. Sicché quell'aspirazione alla serenità greca che fu propria di altri grandi poeti dell'epoca, di un Hölderlin, di un Keats, assume in Foscolo il senso d'un processo intimo e personalissimo di osmosi. Non è, come in quelli, il tendersi a un mondo alieno e remoto e disperatamente elusivo.

Tornano a te di nuovo le gru? e ancor alle tue
Rive dirigono il corso le navi? e sull'onda placata
Spirano l'aure propizie? e soleggia il delfino
Su dai gorgi allettato, il dorso alla luce novella?
Tempo è che la Ionia fiorisce? Ché a primavera
Sempre, allor che ai viventi il cuor si rinnova e nell'uomo
Destasi il primo amore e degli aurei tempi il ricordo,
Torno a te e ti saluto nella tua pace, o Antico!

In Hölderlin paesaggi di Grecia balenano come miraggi allucinati. Sì, « tutte vivono ancora le isole madri d'eroi »; al poeta par di vederle, e brancola incontro ai suoi propri fantasmi:

Vagan remoti i figli della Fortuna, i pii,
Presso ai lor padri e obliano ora i fatali giorni
Là lungo il Lete, e desio nessuno qui li riporta?
Mai l'occhio mio non li scorge? ah! sui mille sentieri
Del rifiorente suol non vi trova, o forme divine,
Il ricercante; per questo di voi appresi la lingua
E la leggenda, che in lutto perpetuo l'anima mia
Prima del tempo all'ombre vostre fuggir mi debba?

La Terra è abbandonata dagli dèi:

Vaga, ahimè, nella notte, abita come nell'Orco
Senza il divino la nostra stirpe. Al proprio travaglio
Solo son gli uomini avvinti, nella strepitosa officina
Ode ognuno se stesso soltanto.

Senso di disperata privazione del divino, quale si coglie in una strofa dell'*Ode a un usignolo* del Keats, che alla serena gioia della « Driade alata delle fronde », come il poeta chiama l'usignolo con epiteto che riassume tutta la felicità d'un mondo pagano abolito, contrasta il languore, la febbre e l'ansia di quaggiù « dove gli uomini seggono e odono l'un l'altro gemere »:

Dove il solo pensare empie gli umani
D'occhiplumbeo dolore,
Né Beltà può serbar gli occhi suoi chiari,
Né Amor struggersi d'essi oltre il domani.

« Nel buio ascolto », dice il Keats; nel buio ascolta il canto dell'usignolo, nel buio sente la fragranza dei fiori intorno, né sa distinguere « quale soave incenso penda ai rami »; egli è l'adorante nel buio, proteso verso una Bellezza e una Durata che non sono di questo mondo. Altrettanto piena di struggimento è l'aspirazione classica del Hölderlin:

Tardi, amico, giungiamo. Di certo vivon gli dèi,
Ma là sul nostro capo, in un altro mondo.

Anche Hölderlin è un poeta che parla dall'abisso, da un abisso di privazione; canta a suo modo la notte oscura dell'anima, San Giovanni della Croce del neoellenismo, sacerdote di Dioniso vagante di paese in paese nell'incolmabile lacuna tra un passato olimpico tramontato per sempre e un futuro utopistico perdutamente idoleggiato. La sua poesia invocativa ed esclamativa si leva in solenni pilastri e colonne, ma son colonne d'ombra; la sua tenebrosa epifania è, nei casi migliori come nel grande poema *Pane e vino* di cui si son ora citati due versi, soltanto una negativa del « giorno agli dèi ». Aggrappati nel buio, guardano verso l'Olimpo questi poeti del Nord, ma con un tal senso di vertigine che li diresti curvi su un abisso anziché rivolti a un empireo, come in quella situazione descritta nel *Matrimonio del Cielo e dell'Inferno* di William Blake: « Giú' per gli anfratti della caverna seguimmo a tastoni il nostro increscioso cammino, finché un vuoto senza limiti come un cielo inferiore apparve sotto di noi, e noi ci tenevamo attaccati alle radici degli alberi, e stavam sospesi su quell'immensità ».

Ora, appunto in grazia del « nativo aer sacro », il Foscolo trovava in se stesso quel clima apollineo che un Hölderlin, un Keats, si studiavano di richiamare sulla Terra. Anch'egli dirà degli uomini, che son « nati al pianto e alla fatica », ma aggiungerà:

O nati al pianto
E alla fatica, se virtù vi è guida
Dalla fonte del duol sorge il conforto.



CRUIKSHANK - *La bussata per burla*
(Londra, Coll. W. T. Spencer)

Dolore e conforto, travagliosa vita e olimpica serenità, erano in lui cose contigue; onde dalle attorte radici dell'*Ortis* naturalmente sbocciava il fiore delle *Grazie*. O per riprendere la nativa immagine delle sorgenti di bitume, la spessa sostanza bulica nell'acqua cristallina e ne affiora in un velo iridescente; in questa trasfigurazione tutta interna non è violento contrasto di mondi — il terreno e l'olimpico — come in quei poeti del Nord; ma un lento dilatarsi, sublimarsi e affinarsi d'impulsi, finché netti d'ogni scoria essi si circonfondono d'una luce di serenità. Il Foscolo non proclamerà come Keats che le più dolci melodie son quelle non udite; la melodia soprasensibile, la voluttà rapita fuor dei sensi, il suo orecchio e il suo essere le posson percepire. Le sue Grazie non sono « tre donne » che « intorno al cor gli son venute e seggonsi di fore », ma dentro al cuore gli son sempre nativamente state, e il suo intelletto non ha dovuto far altro che isolarle dal « soverchio » con un processo di affinamento come quello che s'appartiene all'ottimo artista michelangiotesco. La greicità del Foscolo è, in una parola, immanente, non trascendente. Onde quell'umano palpito che le è proprio, quell'accessibilità e urbanità del divino in Foscolo, per cui, ad esempio, nella *Grazia* la quale

le carole che lente disegna
Affretta rapidissima, e s'invola
Sorvolando su' fiori; appena veggio
Il vel fuggente biancheggiar fra' mirti —

come bene ha notato il De Robertis, è riconoscibile la Teresa dell'*Ortis* che nella notte lunare s'allontana pel lungo viale, e tra la fosca ombra degli alberi il poeta travede « le ondegianti sue vesti che da lontano ancor biancheggiavano ». La mossa leggiadra d'un tempo s'è ora sublimata in danza rituale.

La presenza del divino si manifesta nel Foscolo con la natural cospirazione di tre elementi sensibili: luce, profumo, musica. Elementi liturgici per eccellenza; ma la religione del Foscolo s'identifica necessariamente col rito. Con tale insistenza ricorre quella unione, da indurci a vedere in essa la dominante di tutto il mondo foscoliano. Né è difficile rintracciarne le origini: proprio nelle prime impressioni del poeta nella serena e fiorita isola materna. Così il Foscolo, come Omero, secondo che aveva scritto il Winckelmann (*Saggio sull'allegoria*), « convertì in immagini visibili i precetti della sapienza e la forza delle passioni umane ».

Un primo accenno, ancor carico di terrestrità, troviamo nell'*Ortis* (3 dicembre), nella figura di Teresa che suona l'arpa:

Era neglettamente vestita di bianco; il tesoro delle sue chiome biondissime diffuse su le spalle e sul petto, i suoi divini occhi nuotanti nel piacere, il suo viso sparso di un soave languore, il suo braccio di rose, il suo piede, le sue dita arpeggianti mollemente, tutto tutto era armonia: ed io sentiva una nuova delizia nel contemplarla.

L'immagine, come è noto, ritorna nell'ode *All'amica risanata*:

O quando l'arpa adorni
E co' novelli numeri
E co' molli contorni
Delle forme che facile
Bisso seconda, e intanto
Fra il basso sospirar vola il tuo canto...

Armonia del suono dell'arpa, e d'una donna biancovestita. Il poeta non ci dice — sarà proprio un arbitrio immaginarlo? — che sentiva odorosa spirar l'aura. Nell'ode *A Luigia Pallavicini* gli elementi sono ancora sparsi, sebbene contigui: l'aure che portano insolita fragranza, il lavacro su cui galleggiano fiori, gli armoniosi accenti che volan dal labbro, i disegni e le paci che tralucono dagli occhi ridenti di Venere: profumo, voce soave, luce. Ancora, nell'ode *All'amica risanata*: Citera e Cipro ove perpetua odora primavera, il mare ove « se il notturno zefiro blando sui flutti spira, suonano i liti un lamentar di lira ». Nel sonetto *Perché taccia il rumor di mia catena* l'immagine è compatta:

E narro come i grandi occhi ridenti
Arsero d'immortal raggio il mio core,
Come la rosea bocca, e i rilucenti
Odorati capelli, ed il candore
Delle divine membra, e i cari accenti
M'insegnarono alfin pianger d'amore.

Grandi occhi raggianti e candore di membra, odorati capelli, armoniosi accenti.

La morte, al principio dei *Sepolcri*, è rappresentata come privazione di quegli stessi elementi: il sole non feconderà più la famiglia de' fiori e dell'erbe, né più s'udrà il verso del poeta e la mesta armonia che lo governa. Consolazione della tomba, se « di fiori odorata arbore amica le ceneri di molli ombre consoli ». Osserva il Russo nella sua recente

scelta del Foscolo: « Questa odorata arbore amica non è una pianta, ma un'anima, una donna ». Non mi pare che il simbolo possa così categoricamente risolversi, come di certo nell'ode *A Luigia Pallavicini* è fuor di luogo risolvere « Or te piangon gli Amori » in « gli spiriti amanti, gli ammiratori e amici della Pallavicini ». Ricordiamo la poesia giovanile: quel grazioso volto, nei cui colori « si stan gli amori come sul loro altar ». Codesto mondo sentito emblematicamente ripugna a qualunque traduzione in termini correnti che ne falserebbe l'illusorio incanto.

La famosa esaltazione di Firenze nei *Sepolcri*: la luce limpidissima della Luna, le convalli che mille di fiori al ciel mandano incensi, il carme che alleggrò l'ira al Ghibellin fuggiasco.

Le *Grazie* poi son tutte pervase dal celestiale accordo di luce, profumo, musica. Codesta dominante tiene insieme i frammenti o episodi, come si preferisce chiamarli oggi (a quel modo che nella novella del Sacchetti le donne fiorentine dicevan di scrivere lattizi invece di ermellini, ma ermellini restavano).

Venere, compiaciuta dell'opera di Canova,

d'immortal luce e d'ambrosia
La santa immagine sua tutta precinse.

Luce, fragranza; poco dopo, il canto del poeta è dichiarato ispiratore delle belle arti:

Perché Febo mi disse: Io Fidìa, primo,
Ed Apelle guidai con la mia lira.

L'arpa inghirlandata di giunchiglie:

E i montanini Zefiri fuggiaschi
Docili al suono aleggiano più ratti
Dalle linfe di Fiesole e dai cedri,
A rallegrare le giunchiglie ond'ella
Oggi, o Grazie, per voi l'arpa inghirlanda,
E a voi quest'inno mio guida più caro.

Le belle fiorentine a uno spettacolo d'opera:

Soave affanno al pellegrin se innoltra
Improvviso ne' lucidi teatri,
E quell'intensa voluttà del canto
Ed errare un desio dolce d'amore
Mira ne' volti femminili, e l'aura
Pregna di fiori gli confonde il core.

Lucidi teatri, voluttà del canto, aura pregna di fiori. Ancora:

Spira soave e armonioso agli occhi
Come all'anima il suon, splendono i serti
Che di tanti color mesce e d'odori.

Apollo canta:

E cantando vedea lieto agitarsi
Esalando profumi, il verdeggianti
Bosco d'Olimpo, e rifiorir le rose,
E scorrere di nèttare i torrenti,
E risplendere il cielo, e delle Dive
Raggiar più bella l'immortal bellezza.

Infine nel mito dell'Atlantide il triplice simbolo tocca il colmo della sua purezza:

... e quivi casti i balli,
Quivi son puri i canti, e senza brina
I fiori e verdi i prati, ed aureo il giorno
Sempre, e stellate e limpide le notti.

Di fiori soprattutto il carme delle *Grazie* trabocca, onusto — mi si conceda il paragone che può sembrar dozzinale — come una giardiniera dell'epoca che l'arte degli ebanisti aveva trasformato in un mobile prezioso e dedaleo, splendente di bronzi dorati. Forse nessun'altra epoca amò tanto i fiori come quest'epoca di simmetria che è stata giudicata rigida e fredda; e, se non ci portasse troppo lontano dal nostro tema, parleremmo dell'amore pei fiori e per le piante esotiche che Giuseppe introdusse (ci han tramandato l'incanto delle serre della Malmaison gli acquerelli del Garneray), e di quei saloni Impero fragranti di giunchiglie, di giacinti, d'eliotropi, fino a dare il capogiro. E fiori esotici sono anche nelle *Grazie*, fiori che la bella coltiva nella sua stanza, con amore ospitale e tepori artificiali:

... fiori che dagli orti dell'Aurora
Novella preda a' nostri liti addussero
Vittoriosi i Zefiri su l'ale,
E or fra' cedri al suo talamo imminenti
D'ospite amore e di tepori industri
Questa gentil sacerdotessa educa.

Infine, il ritornello dell'Inno Terzo è tutta una variazione floreale del
« Currite, ducentes subtegmina, currite, fusi » di Catullo:

Mesci, odorosa Dea, rosee le fila...
Mesci, o Flora gentile, oro alle fila...
Come d'Erato al canto ebbe perfetti
Flora i trapunti, ghirlandò l'Aurora
Gli aerei fluttuanti orli del velo
D'ignote rose a noi; sol la fragranza
Se vicino è un Iddio, scende alla terra.
E fra l'altre immortali ultima venne
Rugiadosa la bionda Ebe, costretti
In mille nodi fra le perle i crini,
Silenziosa, e l'anfora converse:
E dell'altre la vaga opra fatale
Rorò d'ambrosia; e fu quel velo eterno.

Così Ebe, simile a quella celebre del Canova, dai capelli folti e innellati contenuti da un gentile diadema d'oro, corona con una libazione rituale gl'inni ove le umane passioni si temperano, come già il Winckelmann aveva visto temperarsi quelle d'Apollo nella famosa statua del cortile di Belvedere: « L'occhio è dolcemente arcuato, come nella dea d'amore, ma senza mostrarne i desiderî, non esprime che innocenza: la bocca nel piccolo giro de' suoi contorni spira emozioni, ma sembra che non le senta ». « Nel contegno delle figure antiche non si vede il piacere manifestarsi col riso, ma esso mostra soltanto la serenità della contemplazione interna. Sul volto di una Baccante non appare che l'aurora della voluttà. Nella tristezza e nello sdegno sono quelle figure una immagine del mare, il cui fondo è tranquillo, quando la superficie incomincia ad agitarsi. Anche nel dolore più intenso Niobe appare una eroina che non vuol cedere a Latona. » E il Foscolo: « Smodata gaiezza e dolore profondo sono ignoti alle Grazie; queste Deità sorridendo talora con temperata letizia, e talor sospirando con gentile pietà... »

Così temperate, addolcite, le umane passioni si atteggiano in gesti e simboli rituali: è la danza della Giovinezza che discende un clivo onde nessun risale, son le tortorelle che escono errando fra l'ombre e i raggi fuor d'un mîrteo bosco mormorando ai baci, è il Genio che prime corona agli esuli le tazze... In questo rito ogni figura è in sé soddisfatta e conchiusa, come in una danza ove ognuno dei figuranti debba offrire

un atteggiamento memorabile. In tale suo squisito manierismo il Foscolo, che ebbe sua culla nel mare di Grecia, non riprendeva, anzi continuava la tradizione ellenistica; come Callimaco, come Catullo, immaginava greicamente: con toscani modi seguaci.

1941.

FOSCOLO MANIERISTA

Per parecchi è assolutamente indifferente la veste tipografica in cui si presentano loro i classici; anzi, quanto più dimessa, purché non sciatta, è quella veste, tanto più par loro che resti libera la fantasia del lettore, eliminando ogni indugio sul segno per concentrarsi sui mondi poetici di cui quel segno è la discreta esigua chiave. Non si può dar loro torto, ma la regola soffre eccezioni. A me per esempio non è mai apparso così chiaro il significato delle *Grazie* del Foscolo come dopo averne veduto i frammenti citati nella *Dissertation on an Ancient Hymn to the Graces*, by Ugo Foscolo nel sontuoso in-folio della descrizione delle statue del duca di Bedford stampato alla Shakespeare Press sita in St. James's a Londra, nel 1822 (*Outline Engravings and Descriptions of the Woburn Abbey Marbles*). Incise al tratto da Henry Corbould in nitidi rami, le statue rivelano tutta la loro squisitezza lineare; e tra esse le Grazie del Canova. Il poema del Foscolo, costì, scopre il suo vero carattere, di ἑχφρασις alessandrina, di prestigio verbale inteso a ricreare quella stessa squisitezza che i sottili contorni dell'incisione esaltano. Tutto il poema spira preziosa soavità di gesti; l'incanto che opera la grazia delle linee nell'incisione, la scelta dei verbi lo ripete nel carme. Tra tanti, un esempio:

E fra l'altre immortali ultima venne
Rugiadosa la bionda Ebe, costretti
In mille nodi fra le perle i crini,
Silenziosa; e l'anfora *converse*:
E dell'altre la vaga opra fatale
Rorò d'ambrosia, e fu quel velo eterno ¹.

¹ Si citano questi versi secondo la lezione che appare in *Outline Engravings and Descriptions*, ecc.

Eleganza di gesti che vorrebbe, nelle intenzioni del Foscolo, non essere fine a se stessa, ma anzi formare il più atto veicolo per l'espressione di verità morali; il vero e il bello, per lui come per il Keats, costituendo un tutto inscindibile. Mirava all'arte dei poeti antichi, i quali « traeano da tutti i più astratti pensieri allegorie e pitture sensibili, più de' sillogismi e de' numeri preste a persuadere: quello più doma e vince le menti, che più percuote i sensi ». Parole, queste ultime, di quel discorso *Della ragione poetica di Callimaco* che, precisando gl'intenti artistici del Foscolo, lo mostra nell'atto di riconnettersi deliberatamente con la tradizione alessandrina. La poesia ha « d'uopo di percuotere le menti col meraviglioso ed il cuore con le passioni. Torrà le passioni dalla società; ma donde il meraviglioso, se non dal cielo?... Fortunati dunque que' popoli, a' quali toccava in sorte una religione, che a tutte le umane necessità, a tutti gli eventi naturali assegnava un Iddio ». Ora è assai poco verosimile che il Foscolo si rendesse conto di quanto deliberato, artificiale fosse il sostrato religioso a cui si appoggiavano un Teocrito, un Callimaco, nell'esaltare 'al cielo i Tolomei. Come rifacevano Omero, cercavan di galvanizzare a nuova vita i numi d'Omero: ma quel che sentivano, era il culto, piuttosto che il nume, il simbolo, piuttosto che il mito¹, finché il più tardo ellenismo svolgerà un complesso sistema di simboli, trasponendo tutto il mondo mentale su un piano allegorico. Callimaco che celebra la divinità della chioma di Berenice è certo meno distante da quella fonte del mirabile che è la religione di quanto non fosse Torquato Tasso nella canzone per l'infermità di Eleonora d'Este, e in quelle in morte di Barbara d'Austria, o John Donne commemorando la morte di Elizabeth Drury: in queste ultime l'idoleggiamento della donna è finzione cortigiana pura e semplice; ma una buona dose d'etichetta, di cerimoniale era anche nella elevazione della chioma di Berenice al pantheon della religione di Stato. Ancor più distante il Foscolo cercando di far respirare in succinte vesti di Grazie la rarefatta aria dell'Olimpo alle leggiadre donne sue amiche. Ma il punto che preme di chiarire è questo, che in ogni caso il distacco dal mito è già avvenuto in Callimaco, ed evidente è l'artificialità del simbolo. E come il rito è tutto, l'arte si studia di rendere la solennità col magistero

¹ Cfr. ROGER HINKS, *Myth and Allegory in Ancient Art*, Londra, The Warburg Institute, 1939.

dello stile, stile atteggiato, sequela di gesti soavi e precisi. In una parola, manierismo. Si arriverebbe dunque alla conclusione quasi paradossale di descrivere l'arte del Foscolo nelle *Grazie* col nome espressivo dello stile più squisitamente cortigiano che sia esistito; proprio l'arte del Foscolo che diceva: « Che se non a nazioni vere, ma a regali famiglie ed a grandi volghi tende il canto del poeta, allora pare giusto l'esilio che decretava Platone ». Ma come poteva essere altrimenti se egli adottava a fonte del mirabile quella religione greca il cui uso era stato talmente « stabile e continuato » nella poesia, da non potersi investire d'un contenuto così nuovo come il complesso delle morali e civili virtù che formavan la base della società postrivoluzionaria? L'*Iconologia* del Ripa si mettesse pure il berretto frigio; restava pur sempre una creazione del manierismo ispirata dalla vecchia tradizione emblematica della tarda cultura ellenistica¹. Lo spirito dei tempi nuovi l'aveva espresso David; Gérard, Girodet, Guérin, i davidiani in genere, non posseggono quell'impeto di sublime e maschia retorica; il loro classico non è Plutarco, ma Anacreonte. Ora il Foscolo delle *Grazie* appartiene a quella fase del neoclassicismo che va appunto sotto il segno della grazia, ed è curiosamente parallela al manierismo del Cinquecento².

Più di molti discorsi, potrà forse giovare un esempio. Ecco l'*Amore e Psiche* di François Gérard, grande successo del Salon del 1798, sebbene da alcuni ripreso come troppo affettato e *métaphysique*. È un ritorno alla *volupté décente* del Vien e del Greuze, si è detto. Meglio ancora, diciamo noi, è un ritorno alla voluttà decente, repressa e leziosa, dei manieristi. E proprio in uno dei maggiori manieristi, Angelo Bronzino, si trova il modello del quadro di Gérard. *Venere baciata da Cupido* del fiorentino rivive nel quadro del francese. Non è soltanto il gesto d'Amore a essere imitato. La stessa sensualità furtiva — la mano che sfiora il seno, la bocca che sfiora il volto — la stessa risoluzione d'un sentimento in una cifra squisita di linee fluenti senza brusca interruzione, fluenti eppure immobili. Entrambi i quadri sono d'una estaticità

¹ Vedi E. MANDOWSKY, *Ricerche intorno all'Iconologia di Cesare Ripa*, Firenze, 1939 (estratto dal vol. XLI della «Bibliofilia»).

² Cfr. W. FRIEDLAENDER, *Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Cézanne*, I Band, Bielefeld e Lipsia, 1930, pp. v e 42 sgg.



BRONZINO - *Venerie*
(Londra, National Gallery)



GÉRARD - *Amore e Psiche*
(Parigi, Louvre)



FABRE - *Ritratto di Ugo Foscolo*
(Prop. Cssa Cippico; ora in deposito alla Biblioteca
Nazionale, Firenze)



FABRE - *Variante del ritratto di Ugo Foscolo*
(Coll. privata)

statuaria. Le carni son levigate e preziose come pietre dure; la fermezza dei contorni alleandosi alla tenerezza dei colori, rende uno strano effetto di polpa di frutti ghiacciati. Questa immagine sospesa, incantata d'amore, non potrebbe meglio descriversi che con certi versi dell'*Ode su un'urna greca* del Keats: « Oh, felice, felice amore! Sempre ardente e tuttora sul punto di esser goduto, sempre anelante, e sempre giovine, spirante al di sopra dell'umana passione, che lascia il cuore addolorato e sazio, la fronte che scotta e la lingua riarso ». E poco sotto il Keats adopera le frasi: leggiadro atteggiamento (*fair attitude*), gelida pastorale (*cold pastoral*). Frasi che potrebbero volgersi a descrivere e il quadro del Bronzino, e quello del Gérard, e il carne del Foscolo.

Un quadro manierista non forma un insieme necessario: è di solito una squisita antologia di pose, un incantevole meandro di linee. Si veda per esempio la *Concezione* di Mazzola Bedoli (Pinacoteca di Parma), o la *Discesa di Cristo al Limbo* del Bronzino (Firenze, Museo di Santa Croce). Ogni figura è in sé soddisfatta e conchiusa, come in una danza ove ognuno dei figuranti debba offrire un atteggiamento memorabile. Così è delle *Grazie*, il carne che doveva spirare « amabile fantasia e melodia segreta, ed immagini da giovare agli alunni delle belle Arti »: destinato in ragione dell'ispirazione stessa, più ancora che per colpa delle circostanze della travagliosa vita del poeta, a restare un insieme di frammenti incapaci d'organarsi in un tutto necessario. Ché l'unità del carne, come quella di tanti quadri manieristi, doveva esser fornita da una mistica allegoria sottesa, e ragione artistica e ragione emblematica, come è risaputo, non coincidono mai.

1940.

UN RITRATTO DI UGO FOSCOLO

Scrivendo alla contessa d'Albany circa il desiderio della Quirina, di avere una copia del ritratto del Foscolo dipinto da Fabre, il poeta osservava: « Il mio amor proprio lascierebbe che le copie si moltiplicassero *in infinitum* ». Finora l'unica copia a olio del ritratto del Fabre che si conoscesse era quella mediocre assai del Garagalli, ove il fiero volto del poeta, come ho avuto occasione d'osservare in *Gusto neoclassico*¹, assume cert'aria di melensaggine caprina che, non fosse pel culto

¹ *Gusto neoclassico*, pp. 184-5 (cap.: « Un carne e un ritratto »).

della Donna Gentile e per l'autografo del sonetto al Fabre da lei piamente incollato dietro il ritratto, relegherebbe il quadrettuccio tra le croste. Ben altro valore artistico ha la variante venuta in luce a un'asta Christie di Londra nel 1938, cerveloticamente descritta nel catalogo come: « ritratto d'uomo di Ingres », che qui riproduciamo per la prima volta.

Il quadro, incorniciato da una cornice inglese dorata dell'epoca di Giorgio IV, ha proporzioni lievemente maggiori (circa cm. 75 X 60) a quelle del ritratto firmato « F. X. Fabre, Florentiæ 1813 », già proprietà del colonnello Murray (discendente del famoso libraio a cui l'aveva dato il Foscolo), venduto a un'asta di Sotheby il 15 maggio 1929, venuto poi in possesso di Antonio Cippico, e ora in deposito presso la Biblioteca Nazionale di Firenze. Il ritratto ora scoperto presenta alcune notevoli varianti. Innanzi tutto v'è aggiunta la mano destra, che abbraccia il gomito sinistro della figura. Diversità si notano poi nel paesaggio e nel cielo. Mentre il cielo del ritratto firmato è unitamente burrascoso e plumbeo, quello del ritratto non firmato è rotto da chiazze d'azzurro, e decisamente giallino all'orizzonte, con qualche sfumatura rosa nella parte a destra di chi guarda: più accentuata dalla maggior luminosità la cortina di pioggia a sinistra. Nel paesaggio, alquanto diverso il profilo dei colli; quelli a sinistra han colore più turchino, che gradevolmente contrasta con gli alberi rossicci ripetendo l'accordo tra l'azzurro degli squarci nel cielo e il fulvo della chioma del poeta; maggior diversità nel paese a destra: invece del muretto a cui s'appoggia il Foscolo (in cui campeggia la firma del Fabre) si hanno fronde; invece della furtiva e argentea acqua remota dell'Arno tra gli alberi, si ha un viale che si snoda tra prati popolati d'alberi fronzuti in veste autunnale, come in un parco inglese: questa parte ha maggior sviluppo nel quadro non firmato. Alquanto diversa è la tonalità generale dei due quadri: il ritratto firmato è più basso di tono, come vuole il cielo più burrascoso (certa opacità verdolina può essere effetto di vernice); il ritratto non firmato è più luminoso, le carni son più rossastre, magnifico è il verdone dell'abito a contrasto dei risvolti grigio ferro; la corniola col motto: *Cor vigilat*¹, è d'un bel rosso sangue, mentre nel ritratto firmato è più pallida, e le

¹ Per errore, a p. 177 di *Gusto neoclassico*, questo motto è dato come: *Cor vigilans*.

parole vi spiccano maggiormente. Altre differenze posson notarsi nella lumeggiatura dei riccioli, nella superficie della fronte (più gonfia al disopra dell'arco sopraccigliare nel ritratto non firmato), negli occhi, che sembrano aver maggiore emergenza plastica nel quadro più luminoso, nel numero delle pieghe della lattuga della camicia, di poco inferiore nel ritratto non firmato, nell'assenza dell'occhiello del gilè in quest'ultimo.

Ma le differenze non possono cancellare l'impressione generale di grandissima somiglianza tra i due quadri, e di uguale livello artistico. Un copista dozzinale non può non tradire la sua pochezza, come fa il Garagalli; un maestro che si metta a copiare, non può non rivelare la propria personalità: in entrambi i casi si fa diverso dall'originale. Ora la qualità del dipinto non firmato è in tutto e per tutto all'altezza (se mai, per qualche rispetto, superiore) a quella del dipinto firmato. Inoltre avrebbe potuto un copista inserire una mano così perfettamente nello stile dell'originale? Si osservi poi che il Fabre nei suoi ritratti raffigura di preferenza entrambe le mani, e le braccia conserte; così nel ritratto di Luciano Bonaparte al Museo Napoleonico di Roma, così in quello del Canova a Montpellier; e si confronti pure il modo di trattare le unghie con la mano destra del ritratto dell'Alfieri agli Uffizi.

Purtroppo il quadro, che certamente è coevo di quello firmato, giunse all'asta Christie senza storia, e presenta problemi difficilmente solubili allo stato attuale della nostra conoscenza. Era costume dei pittori di far due esemplari dello stesso ritratto; così di un altro ritratto dell'Alfieri del 1803, il Fabre fece la versione che si trova al museo di Asti, e la replica, ridotta, con molte varianti ¹, che si conserva al Museo di Montpellier. Supponendo per un momento che tale sia il caso dei ritratti del Foscolo, la replica dovrebbe trovarsi appunto al Museo di Montpellier a cui finirono sia gli oggetti d'arte del Fabre, sia quelli

¹ Notevole la diversità della posizione delle mani: nel ritratto di Asti entrambe son visibili; la destra si appoggia sulla sinistra che ha all'anulare la pietra con l'effigie di Dante; nel ritratto di Montpellier la sinistra si cela sotto le pieghe del mantello, e la destra, che reca l'anello con la gemma incisa, ha posizione analoga a quella che ha la sinistra nell'altro quadro: mentre la parte inferiore del mantello si raccoglie nella direzione opposta. Diversa è poi la poltrona, mentre il viso, nella stessa posa, ha le ombre distribuite nello stesso modo.

che egli ereditò dalla contessa d'Albany. Come mai il quadro non firmato è riapparso in Inghilterra, e con cornice inglese?

D'altronde la diversità del paesaggio potrebbe far azzardare l'ipotesi d'una esecuzione in Inghilterra, da parte di artista così abile da confondersi col Fabre stesso. Il quadro firmato raggiunse il Foscolo, dopo varie peripezie¹, nel 1818. Il Foscolo s'adoperò per farlo incidere, ma non ci risulterebbe che cercasse di farne fare copia a olio. Un giorno potrà chiarirsi anche questo piccolo mistero. Intanto si può esser lieti che nel giro di pochi anni siano tornate in luce due degne effigi del Foscolo, a cacciar per sempre di nido la mediocrissima copia del Garagalli, fino a ieri riprodotta (per esempio nell'*Enciclopedia italiana*) come l'autentica immagine del poeta delle *Grazie*.

1941.

LE BELLE DELL'EPOCA NEOCLASSICA

Nei versi dei poeti tutte son dee, nelle tele e nei marmi degli artisti neoclassici tutte riflettono, quale più quale meno, l'ideal tipo greco. Anche Elisa Baciocchi, che non era leggiadra. E alla diva Paolina il Canova non ha fatto simili a quelli delle antiche statue anche le orecchie, le quali, al dire della duchessa d'Abrantès, «eran le più buffe che mai fossero applicate dalla Natura a destra e a sinistra d'un viso d'altronde affascinante»? Mi domando se Antonio Baldini, che tanto conosce palmo a palmo Paolina in sembianze di Venere vincitrice, da meritare il titolo di ultimo dei suoi non pochi amanti, ha avvertito se il marmo, in quelle orecchie, non potendo arrossire dalla bugia, cambiava almeno temperatura. Ciononostante, se s'ha da cominciare da Giove anche in tema di bellezze neoclassiche — cominciamento che qui par di rigore — come non cominciare da colei che anche agli occhi del volgo incarna la perfezione femminile dell'epoca Impero? Commemoriamola con le parole della stessa dama che con femminile perversità ci ha tradito il segreto delle sue orecchie; e che qui ce la descrive nel momento della sua apoteosi come principessa Borghese, recante sul vestito di velluto verde tutti i diamanti della casa principesca sì da formare quella che allora si chiamava «una Matilde»: «Di diamanti era

¹ *Gusto neoclassico*, pp. 184 e 188.

la sua acconciatura, ella ne portava al collo, alle orecchie, alle braccia: raggiava, e raggiava soprattutto d'una gioia che le permetteva appena di parlare. L'emozione che provava nell'entrare le dava un'agitazione interiore che poteva farla passare per una giovane e timida sposa. Non l'ho mai veduta più bella; e se era sua intenzione di dare un dispiacere alla cognata (Giuseppina), il suo trionfo dovette esser completo, almeno nell'animo suo, ch  essa era *principessa*, la pi  leggiadra delle donne, posseditrice delle pi  belle gioie che una privata potesse avere in Europa, e di due milioni di rendita. Venne a sedersi presso di me perch  non perdeva alcuna occasione di camminare per mostrare il suo magnifico vestito. Era il pavone che faceva la ruota: "Le vedi, Lauretta, mia piccola Lauretta? Crepan di gelosia, mia cara! Crepino pure! Io son principessa, e una vera principessa" ».

Come Paolina nella sua apoteosi, tutte vorremmo pensarle belle, beate, olimpiche. Ma Paolina ci ammonisce: « Io muoio in mezzo ai crudeli ed orribili dolori d'una lunga malattia », e cose pi  tristi che liete troviamo nella vita dell'altra grande belt  dell'Impero, quella Madame R camier, « la cui bellezza e le cui grazie », al dire di Bernadotte, facevan « pensare a Venere » — anch'ella sembrava « discesa dall'Olimpo ». Sicch , considerando quale fu la sua vita, col suo matrimonio bianco, coi suoi amori appassiti in boccio, fuor che l'ultimo, quando, secondo un feroce epigramma, « ella non poteva donare ci  che il suo amante (Chateaubriand) non poteva prendere », considerando la dimessa atmosfera claustrale dell'ultima parte della sua vita, dimentichiamo la svelta figura di Grazia che David ritrasse adagiata sul sof , coi piedi ignudi, per ricordare soltanto la leggitrice ritratta dal Dejuinne nella stanza dell'Abbaye-aux-Bois, castamente vestita come un'educanda, dimentichiamo la ninfa dello Chinard, che si stringe la veste al seno semi-scoperto, con un lascivo sottinteso degno del Greuze, per ricordare piuttosto la mite signora matura dal volto chiuso tra i merletti della cuffia e quelli della baverina, ritratta dal Gros verso il 1825 mentre incrocia le braccia sul petto imbottito dalla voluminosa veste gialla.

Belle furono, anche se non proprio al modo neoclassico in cui le videro gli occhi degli artisti del tempo, ma beata e olimpica, oltrech  impeccabilmente greca, possiamo pensare soltanto la sconosciuta chiamata « la Bella Greca » dipinta a smalto dal ginevrino Counis nel 1810,

nella piú popolare miniatura della Galleria degli Uffizi; e possiamo pensarla beata e olimpica poiché della sua vita non sappiamo niente. La sua mano imita il gesto della Venere dei Medici; forse è Venere stessa reincarnatasi e scesa dal piedistallo per far piacere al pittore di S. A. I. la Granduchessa di Toscana.

E se non proprio beata e olimpica, gaia dovette esser la vita della principessa Bagration dagli occhi cesii a cui la miopia conferiva un misterioso fascino (ancora non si parlava di fascino slavo): bionda, circonfusa da veli di tulle fra pallide rose, Isabey ci ha tramandato il suo volto bianco come alabastro irradiato da un roseo lume in una miniatura che spira la lieta atmosfera del Congresso di Vienna, allorché « i sovrani, simili a scolaretti che per la prima volta si sottraggono alla ferula del maestro, godevano estaticamente la felicità di vedersi padroni a casa loro », come ebbe a scrivere la contessa Potocka. Nipote di Caterina II e di Potemkin, vedova del famoso generale caduto alla Moscovia (di cui si ricorderà il robusto profilo in *Guerra e pace* di Tolstoj), la principessa Bagration fu uno degli astri piú lucidi del Congresso: in lei la mollezza orientale si sposava alla grazia andalusa, l'apparente timidezza (quel suo sguardo azzurro velato e distante) a una natura socievole e intraprendente; colla caratteristica duttilità slava, poteva passare per una viennese, e non si peritava di recitare commedie francesi; ma eccelleva nelle danze nazionali russe per le quali indossava i tradizionali costumi. Il Congresso danzava e la principessa Bagration, « con le sue tolette e i suoi equipaggi d'inaudita originalità », n'era come lo spirito incarnato; piú tardi, a Parigi, brillò, ne siam certi, come la piú parigina delle dame, e quando ebbe sposato il generale lord Howden, chi dubiterà che non apprendesse le perfette maniere inglesi?

« Ho visto Afrodite incoronata », scriveva Jean Paul della regina Luisa di Prussia, e tale potrà forse sembrarci nel morbido, troppo morbido ritratto di Giuseppe Grassi colei che fu incontrastabilmente la piú bella sovrana dell'era napoleonica. Ma nel busto dello Schadow, forse per via di quel soggolo che ella mise di moda, Luisa di Prussia, piuttosto che Afrodite, ci pare una santa giovinetta o una fata. « Nel tono della sua voce », osservava il Ségur, « era tale balsamo di gentilezza, nelle sue parole un fascino sí amabile e commovente, nel suo contegno tanta grazia e maestà, che io mi credetti dinanzi a una di

quelle apparizioni la cui immagine incantevole ci vien dipinta nelle fiabe dei tempi andati ». Talleyrand, temendo che Napoleone vincitore di Eylau e di Friedland potesse uscir vinto dal colloquio con l'ammaliatrice regina nel luglio 1807 a Tilsit, lo ammonì: « Sire, dovran dire i posterì che per via d'una bella donna non avete convenientemente sfruttato la piú grande delle vostre conquiste? » Ma Napoleone, dopo il colloquio, scriveva a Giuseppina di non esser gelosa, ch  tutte le grazie della Regina di Prussia non lasciavan piú traccia su di lui che acqua su tela cerata. Sola concessione del vincitore alla belt  della supplice: una rosa. « Almeno con Magdeburgo », implorava Luisa; e i poeti facevan rispondere a Napoleone che quella fortezza valeva per lui cento regine. Nata per le gioie domestiche e la pace d'un'idillica Corte, questa « regina della grazia e dei costumi » nell'ora del cimento del suo popolo rivel  l'anima d'una Giovanna d'Arco, fu la Pulcella d'Orléans dello Schiller resuscitata per combattere Napoleone; e conobbe la sconfitta, i disagi d'una drammatica fuga, l'umiliazione e la calunnia. Le caricature francesi la rappresentavano come un'amazzone assetata di sangue, istigata dal demonio alla pugna; Napoleone la paragonava ad Armida che incendia il proprio palazzo, e sussurrava d'aver veduto nella sua camera da letto il ritratto del bell'Alessandro di Russia. Lo spirito di Luisa era indomito; ma il suo fragile corpo non resist  alla terribile prova. « Io son regina, ma non posso muovere il braccio », disse, lentamente spegnendosi a trentaquattr'anni. « O bella rosa regale, anche te ha abbattuto la tempesta? » cantava lo Schenkendorf.

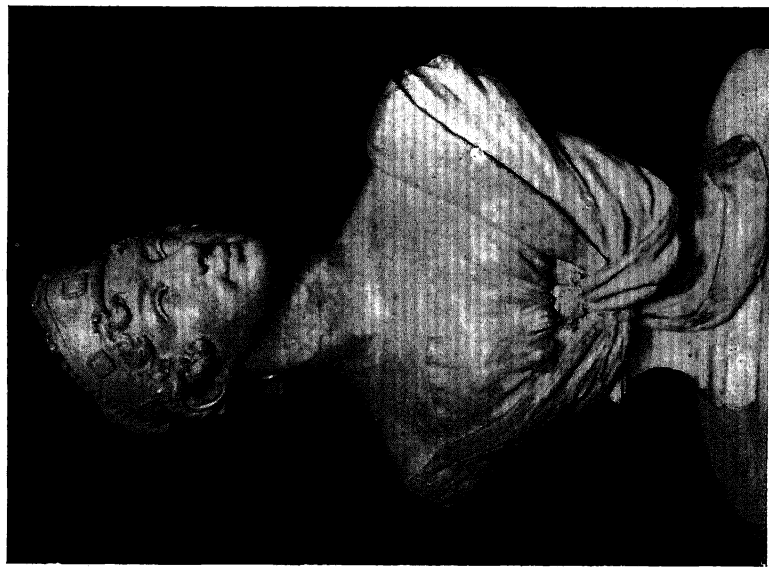
Luisa di Prussia merita s  d'esser chiamata « la piú grande e la piú infelice del suo secolo e del suo sesso », definizione che, inventata per Costanza Perticari figlia di Vincenzo Monti, ci sembra per costei esagerata alquanto. Bellissima e infelicissima fu anche Costanza, d'una bellezza da incuter paura in almeno uno dei suoi innamorati (il Mustoxidi), ma da non incutere rispetto in altri, che, respinti, bassamente la calunniarono; una specie di Madame R camier provinciale, legata da un male assortito matrimonio, assediata da numerosi corteggiatori, e senza un amante (se non forse, quand'era gi  tardi, lo Zaiotti), satura di letteratura fino nei piú spontanei moti del cuore, involontaria autrice di gran parte delle proprie disgrazie. Consigliata di godersi la vita,

sdegnava « di stancare e logorare la migliore sua età nei falsi piaceri del mondo galante, riserbando agli studi ed a più sagge occupazioni li tardi suoi anni ». Chi l'avrebbe salvata poscia dal giusto biasimo dei buoni? Così andò sciupando il suo dono di bellezza; né donna fatale, né donna angelicata, questa borghesuccia consumò la sua miserabile esistenza a compiangere se stessa. Al bel ritratto che le fece l'Agricola potrebbe accompagnarsi il motto della favola: *Sed cerebrum non habet*.

Potrebbe quel motto ripetersi anche per la più ritrattata delle bellezze neoclassiche, la contadina Vittoria Cardoni, che, scoperta nel 1820 dagli artisti tedeschi nei Monti Albani, ispirò un mezzo centinaio di quadri? Siccome i genitori non volevano che Vittoria seguisse la pericolosa carriera di modella, Frau von Reden la prese sotto la sua protezione, considerandola come un membro della propria famiglia. Costì classici e romantici, pagani e nazareni potevano adorarla a loro agio, vaga come una Madonna di Raffaello, e arrovellarsi a riprodurne le fattezze coi pennelli e gli scalpelli; ma il volto celestiale di Vittoria vinceva tutti: dinanzi a quel capolavoro della Natura gli scultori Thorvaldsen, Tenerani, Byström, Rudolf Schadow, i pittori Horace Vernet, Wilhelm Schadow, Julius Schnorr, Johann Baese, Eduard Magnus, Overbeck, Heinrich Maria von Hess, Kestner e altri, sentivano le umilianti limitazioni della loro arte. Villa Malta fu il teatro dei suoi trionfi; Luigi I di Baviera pensò di collocarne il ritratto nella sua galleria di bellezze che, fossero di sangue reale o plebeo, tutte avevano in comune la stessa monotona idealizzazione neoclassica. Più tardi, chi volle ammirarla, dovette, come il figlio di Goethe, recarsi in pellegrinaggio ad Albano, dove la paradisiaca Vittoria seppe contentarsi del suo umile e anonimo destino terreno. E ci piacerebbe immaginare che almeno lei conoscesse la vera felicità ¹.

Non sappiamo se e come invecchiasse; e almeno questa parte del suo destino dovrebbe esserle invidiata dalle bellezze celebrate e blasonate. Abbiamo sotto gli occhi una litografia perugina del 1863 riprodotte una donna molto anziana vestita d'un giubbotto alla zuava

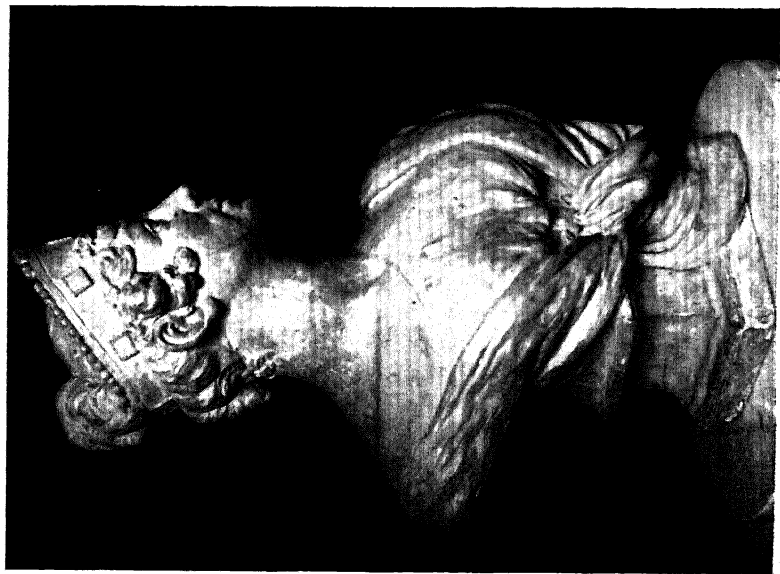
¹ Effettivamente sposò un pittore russo di cui s'ignora il nome; egli la condusse prima a Reval, poi in Crimea, dove ebbe due figli; il pittore diventò cieco. Così narrò August Kestner, e ripete KÄTE GLÄSER nell'articolo *Vittoria, die schöne Winzerin*, nel periodico « Koralle » del 12 dicembre 1943, che riproduce due nuovi ritratti della Cardoni.



Busto del principe dell'Ottocento

(Prop. M. Praz, Roma)

Foto Guidotti



Il busto veduto di profilo



F. QUAGLIA - *Ritratto della Grassini*. (Miniatura)
(Milano, Museo Teatrale alla Scala)



F. GÉRARD (?) - *Ritratto della Grassini*. (Pittura a olio)
(Proprietà della Signora L. Marzoli-Cipollini, Palazzo sull'Oglio)

con alamari turcheschi (ricordo della guerra di Crimea); una benda scura le si avvolge intorno alla crocchia contenuta da una reticella, e le passa poi sotto il mento, come quelle bende che costringono le mascelle dei cadaveri: il volto serba nobili fattezze, ma l'occhio pare smorto e natante. Marchesa Florenzi Waddington, reca la leggenda. La marchesa Florenzi era comparsa sulla scena del gran mondo nello stesso momento in cui Vittoria Cardoni era stata scoperta sui Monti Albani. Heinrich Maria von Hess ha ritratto entrambe: la Cardoni in veste di ciociara con la mezzina di rame accanto e una rocca laziale nello sfondo campestre, la Florenzi nel suo bel vestito di dama orlato di pelliccia, presso alla fontana di Villa Medici, col cupolone di San Pietro incorniciato dall'arco di verzura. Del resto, entrambe hanno il volto raffaellescamente piegato da una parte, l'occhio vellutato e languente, e un fiore in mano. Luigi I di Baviera dovette contentarsi del ritratto della Cardoni; ma la Florenzi, come è noto, non figurò solo nella sua galleria di quadri. Non sappiamo se il signor Evelyn Waddington, secondo marito della Florenzi, adottasse lo stile del marchese di Boissy che, impalmata un'altra famosa bellezza neoclassica, Teresa Gamba Guiccioli, la presentava, si vuole, come *ancienne maîtresse de lord Byron*; certo il nome della perugina è per sempre legato a quello del re di Baviera, come quello della ravennate al nome del pellegrino Aroldo. Curioso il destino di questi mariti autunnali di bellezze per sempre ipotecate! In occasione della notizia del suo matrimonio col marchese di Boissy, Teresa Guiccioli scriveva al conte Giuseppe Pasolini perché sorvegliasse l'annuncio sui giornali: « E soprattutto non si faccia allusione alla mia conoscenza con Lord Byron, episodio della mia vita giovanile e poetica che sono lontana dal rinnegare, e che potrebbe anche piacermi menzionato altrove, ma che non figurerebbe bene in un annuncio di matrimonio ». Alla sua vita giovanile e, a suo modo, poetica, doveva ripensare con nostalgia la signora molto anziana dal mento sorretto da una benda scura, allorché verso la fine della primavera del 1868 un fedel servitore di Luigi I, morto a Nizza nel febbraio, giunse a Perugia e consegnò alla moglie di Evelyn Waddington un pacchetto suggellato su cui era scritto con scialbo inchiostro: « Scarpetta della Marchesa Marianna Florenzi, ricordo del primo ballo in Casa Torlonia, 1820 ».

1941.

UN RITRATTO DI GIUSEPPINA GRASSINI

A un'asta romana di quattr'anni or sono figurava un « busto di giovane donna con diadema: terracotta dell'epoca di Canova »¹ che nessuno degnò d'un benevolo sguardo; ho una vaga memoria d'aver visitato io pure l'esposizione di quella vendita, e, fosse il busto mal presentato o altro, non dovetti farvi alcun caso. Era proprio quel busto — come ho potuto poi stabilire — che nel febbraio di quest'anno (1940) m'è capitato di scovare tra la molta cianfrusaglia d'un antiquario di via del Babuino, il quale lo descriveva come ritratto di sorella di Napoleone e terracotta canoviana, due solenni qualifiche smentite implicitamente dal modico prezzo. Non mi riuscì difficile vedere che si trattava di modello in gesso patinato a terracotta, e balzava agli occhi che Canova, costì, non aveva proprio nulla a che fare. Restava il diadema e la presunta regalità. Ora non solo il volto della scultura non ricordava nessuna delle sovrane del periodo napoleonico (Carolina Murat, a cui qualcuno poteva pensare, aveva, tra l'altro, un collo notoriamente corto, e quel busto peccava, se mai, del contrario eccesso), ma il costume non era appropriato. L'abito di corte delle regine era ben diverso dalla tunica e dal manto del busto, e diversi erano anche i diademi portati dalle vere sovrane, molto più leggeri e preziosi, non fatti, come questo, per impressionar da lontano, con quelle barbariche pietre sfoggiate, e quella liscia superficie di metallo. La Medea di Delacroix, piuttosto, aveva un diadema simile, e uno dello stesso tipo ne aveva portato, per esempio, Madame Champmeslé nella parte di Fedra della omonima tragedia di Racine, nel 1677. Infine il portamento della testa era troppo deliberatamente altiero per esser d'una vera regina. La dama del busto, più che essere una regina, posava da regina. Così si poteva sospettare che fosse un'attrice.

A questo punto si sarebbe potuta consultare la collezione dei ritratti di qualche famoso museo teatrale, come il Museo della Scala; ma questa

¹ Vendita Corvisieri, Roma. L'Antonina, 22 marzo - 9 aprile 1936, numero 1370 del catalogo.

fatica mi venne risparmiata da una di quelle felici combinazioni che non di rado assistono i ricercatori. Sfogliando *La pittura milanese dell'età neoclassica* di Giorgio Nicodemi, trovai, proprio alla tavola XXVIII, il costume del mio personaggio. Proprio lo stesso diadema, la stessa pettinatura, la stessa tunica decorata da una greca, dalla stessa greca appiattita, e il manto egualmente gittato sulla spalla sinistra. La tavola riproduceva una miniatura di Ferdinando Quaglia che si conserva al Museo della Scala e rappresenta Giuseppina Grassini. Per concludere che anche il busto effigiava il medesimo personaggio mancava, nonostante la stessa posa del capo, una perfetta coincidenza di lineamenti. Lungo il collo di entrambe, ma molto più pieno nella miniatura, che in complesso pareva indicare una più matura bellezza, e il disegno dei labbri, anche tenendo conto che il cristallo della miniatura poteva aver impedito una perfetta fotografia, non sembrava lo stesso. Ora i labbri eran forse il tratto più caratteristico del busto, fortemente arcuati, l'inferiore carnoso: labbri terminanti in fossette che quasi suggerivano un principio di sorriso.

La lettura di una pagina di Frédéric Masson sulla Grassini, in *Napoléon et les femmes*, avrebbe potuto affatto sviarmi. Secondo il Masson, l'artista si sarebbe presentata così nel 1800, quando la conobbe Napoleone: « Il corpo è già un po' grasso e pesante; la testa robusta, con lineamenti accentuati, sopracciglia nere come il carbone, fitti capelli neri, è diventata ancor più materiale (*s'est encore épaissie*). Resta ancora bellezza, ma di quella che in Italia s'incontra a ogni passo: occhi di fuoco, una pelle olivastra... La beltà della Grassini è in decadenza ». Con questo ritratto si poteva in qualche modo conciliare la miniatura, ma non il busto. Ma ci si doveva fidare della descrizione del Masson? Non s'era egli inconsciamente lasciato influenzare dal nome della cantante, e, perché si chiamava Grassini, l'aveva descritta come una grassona mora? André Gavoty, che in tempi recenti ha riscritto la storia della Grassini sulla base d'un'accurata ricerca delle fonti, dà di lei un ritratto assai più sobrio: « Splendida di freschezza e di salute, recante su un collo flessuoso e slanciato un volto espressivo, dalla carnagione liscia, dal colorito bruno messo in valore dall'opulenta capigliatura d'ebano, le sue larghe iridi brune, abbastanza discoste dal naso perché nessuna espressione dello sguardo sfuggisse agli spettatori, si muovevano

sotto l'arco imperioso delle sopracciglia ben fornite. Ciò che quest'ammirevole fisico di attrice tragica avrebbe potuto avere di un po' severo era corretto da un naso spiritosamente alzato (*spirituellement relevé*), una fossetta al mento, e una bocca dal labbro inferiore carnoso, dagli angoli naturalmente rialzati, che pareva sempre in procinto di accennare un sorriso »¹. Descrizione che concorda con quella dello Scudo: « La sua testa luminosa poggiante su due spalle magnifiche, largamente disegnate, rappresenta il tipo della donna lombarda come la Gioconda di Leonardo da Vinci »: frase che non va presa alla lettera (la Gioconda, a quel che pare, era fiorentina, e non lombarda), ma che vuol solo accennare a quella caratteristica ombra di sorriso che giocava sui labbri della bella donna.

Ma, dal momento che il materiale iconografico sulla Grassini non scarseggiava, a questo, più che alle impressioni scritte e di seconda mano, giovava affidarsi. La miniatura del Quaglia ha strette affinità con un quadro attribuito a François Gérard, appartenente a una discendente della Grassini, la signora Lactitia Marzoli Cipollini². Anzi, la corrispondenza perfetta della posa, delle pieghe degli abiti, delle ombre, pare non lasciar dubbio che delle due immagini una derivi dall'altra. Solo il collo e il volto mostrano diversità notevoli; il quadro a olio presentando un collo slanciato e le tipiche labbra, la miniatura un collo spesso e labbra convenzionali. Inoltre il diadema del quadro a olio ha, lungo gli orli, dei minuscoli chiodini, che mancano alla miniatura. E siccome son di solito le miniature a derivar dai quadri e non viceversa, non se ne deve concludere che al quadro spetta maggiore attendibilità? Tanto più che il volto costì effigiato appare molto più simile che non quello della miniatura al ritratto migliore che forse si possenga della cantante, quello dovuto alla Vigée-Lebrun, *La Grassini nella parte di*

¹ A. GAVOTY, *La Grassini*, in « La Revue des Deux Mondes », 15 agosto e 1° settembre 1938. Codesta monografia, scritta in stile vivace, a tratti un po' romanzato, ma del resto bene informata, sostituisce in gran parte le precedenti di A. CIPOLLINI nel « Mondo artistico » del 1° gennaio 1913, e di A. POUGIN, *Une cantatrice « amie » de Napoléon, Giuseppina Grassini, 1773-1850*, Parigi, 1920.

² Ringrazio qui la signora Marzoli Cipollini, e il dott. Stefano Vittadini, direttore del Museo della Scala, per il cortese aiuto che han dato alle mie ricerche, e particolarmente la signora Marzoli Cipollini per il permesso di riprodurre qui il quadro di sua proprietà.

Zaira (1803), che si trova al Museo di Rouen (esistono altri due ritratti della Grassini dovuti alla stessa artista). Ora a vedere codesto ritratto in costume di *Zaira* parve a me di ricevere un'improvvisa illuminazione. Non era questo lo stesso volto del quadro a olio, sí, ma soprattutto del busto? Proporzioni, fattezze, collo, labbra, naso, arco sopraccigliare, orecchie, mi parevano coincidere, e se gli occhi del busto avessero potuto avere l'animazione di occhi dipinti, mi sembrava che nessun dubbio sarebbe stato possibile. Una curiosa circostanza atta a suffragare l'identificazione era questa: contando le perle sulla sommità del diadema nello spazio corrispondente alle tre pietre centrali, si ha il numero di quindici sia nel quadro a olio, che nella miniatura e nel busto. Diademi fatti a serie allora non ce n'erano, e un artista che non copiasse con fedeltà il diadema non avrebbe azzeccato facilmente lo stesso numero. Infatti una rozza stampa derivata dal quadro del Gérard, disegnata e incisa da A. Conte (copie alla Biblioteca Nazionale di Vienna e nella Raccolta Bertarelli al Castello Sforzesco di Milano), dà undici perle anziché quindici nello stesso spazio.

Dei vari ritratti a stampa della Grassini, soltanto quello inciso da Della Rocca mostra qualche cura di fedeltà al modello; ma essi non aggiungono alcun elemento che possa contribuire a precisare i lineamenti della cantante. Alla Biblioteca Ambrosiana di Milano esiste un ritratto, a quanto pare donato dalla Grassini stessa, con fattezze molto più affilate, occhi grandissimi, ed espressione certo diversa dai quadri del Gérard e della Vigée-Lebrun: una tradizione familiare asserisce che l'Appiani ritrasse la Grassini appena convalescente da un tifo; o forse il pittore idealizzò quel volto. Infine la signora Cristofolotti Cipollini Grassini ha una miniatura di profilo, in costume dell'anno 1800, di una donna che si vuole sia la Grassini, ma l'orecchio di proporzioni minuscole, il naso tendente all'ingiù, e un'aria di maturità che circonfonde le fattezze, lasciano dubbi se non altro sulla fedeltà del miniaturista ¹.

¹ Questa miniatura è riprodotta nel volumetto *Sire...* di T. Luzzatto Guerrini, Firenze, 1935, insieme con un'altra (a p. 132) che sicuramente non può raffigurare l'artista, rappresentando una giovinetta in costume di circa il 1830. Nella sua frettolosa utilizzazione delle fonti, alla Luzzatto Guerrini è sfuggito (a p. 148) un curioso errore: trovando in un passo del Cipollini nominate vicino le due opere: *Artemisia regina di Caria*, e *Gonzalvo di Cordova*, ha saltato cogli occhi un paio di righe e ha scritto: *Artemisia regina di Cordova*!

Soddisfatto così circa l'identificazione del personaggio effigiato nel mio busto, mi rimaneva un compito ben più arduo, la ricerca dello scultore. Qui però non posso dare un'opinione di competente, ma solo un'impressione di amatore; e del resto il busto non è opera di artista che accusi una forte personalità. Francese mi pare piuttosto che italiano, e se si vogliono proprio far nomi, aggiungerei che la maniera può ricordare lo Chinard.

Regina dunque, ma non d'un regno terreno, era la donna ritratta dallo scultore: era Artemisia di Caria, Semiramide, Zenobia di Palmira, Cleopatra, Didone, e il suo impero era un fondale di scena, e lo spazio infinito del canto. Di quale di codeste regine indossava il costume? Si vuole che il costume della miniatura del Quaglia sia quello della *Didone abbandonata* del Paër. Codesta riduzione del melodramma metastasiano (tra il Sette e l'Ottocento si ricorda una quarantina di tali riduzioni!), specialmente musicata dal Paër per la Grassini, fu rappresentata al Teatro di Corte delle Tuileries per la prima volta il 16 giugno 1811¹, e fu l'ultima delle grandi parti della cantante, che aveva allora trentott'anni. L'età risponderebbe meglio alla figura della miniatura che a quella del quadro del Gérard e del busto. In ogni modo è facile stabilire una data limite per il manto che appare nelle due pitture (quello del busto non reca il fregio, e può essere perché lo scultore, nel bozzetto, non si curasse di rendere tutti i particolari). Esso fu donato alla Grassini da Napoleone l'indomani della rappresentazione alle Tuileries della *Cleopatra* del Paër (2 febbraio 1809)², in cui la cantante, volgendosi verso il palco imperiale, aveva diretto a Napoleone alcuni versi, da lei stessa composti e fatti musicare da Blangini, che tutti i biografi riportano, ma che si avrebbe forse torto di ripetere non modulati da quella divina voce. Il manto di porpora ricamato d'oro, di cui i discendenti della Grassini conservano due frammenti, fu da allora in poi indossato dall'artista nelle sue parti di regina.

Piuttosto che quei versi improvvisati e banali, piacerebbe rievocare intorno alla bella donna amica di Napoleone il malizioso sfondo della Cleopatra shakespeariana: « La barca in cui ella sedeva, simile a trono

¹ GAVOTY, in « Revue des Deux Mondes », 1° settembre 1938, p. 178.

² GAVOTY, *ibid.*, p. 169.

splendente, scintillava sull'acqua: la poppa era d'oro battuto, le vele di porpora, e così profumate che i venti languivano d'amore per esse... » Scenografia d'un ordine sublime, questa, ma pur sempre scenografia a vivi abbaglianti colori pieni, porpora, oro, i colori dell'Impero napoleonico nella sua breve maturità. In quei giorni la voce della Grassini, come il suo occhio languido e intento, penetrava nei cuori¹. E quasi ci sentiremmo invadere dallo spirito della *Balade des dames du temps jadis*, e vorremmo celebrare quello stuolo di belle lombarde, di cui la Grassini fu una, che ci fa sembrare il volto di quella dorata Milano neoclassica come illuminato d'un innumerevole sorriso leonardesco. Se non pensassimo, poi, che il sorriso c'era sí, ma c'era anche la spiccia e brusca e virile maniera d'un'epoca di guerre e di rivoluzioni. E che, per fastoso e solenne che fosse l'Impero, Napoleone non era re per diritto divino piú di quel che non fosse regina la Grassini in veste d'Artemisia, Semiramide, Zenobia, Cleopatra, Didone. Non regina, ma « prima donna assoluta »; e primo uomo assoluto, a suo modo, era Napoleone. Lei, che dominava le folle intonando come baccante inebriata gl'inni della Rivoluzione, non era, piú assai dell'altra Giuseppina, elegante fiore del Direttorio, e di quella scialba Maria Luigia, non era lei, l'ardente e nomade attrice tragica, il proprio complemento del condottiero dominatore delle folle, instauratore d'un ordine nuovo? La voce di quella che fu detta « la Decima Musa » stimolava in lui, com'egli ebbe a dire, lo spirito eroico; nell'amplesso di lei, si afferma, Napoleone sveniva.

Non ingannino le labbra atteggiata a leonardesco sorriso; la Grassini era una donna mascola, non senza qualcosa di ferino; e il busto, con quel fiero piglio del capo, lo dichiara. « Quel demonio di donna », ebbe a dir di lei il conte di Sussex, suo amante, che per punirla di certe infedeltà l'aveva fatta gittar di sorpresa in mare, durante una gita al chiaro di luna nel golfo di Napoli, e la Grassini, per nulla sgomenta, s'era vigorosamente allontanata a nuoto verso la riva. E una franca

¹ Il conte Carlo Leoni, a quei tempi, così la descriveva nel volume *Del l'Arte e del Teatro nuovo di Padova*: « Stupenda figura, tutta soffusa di voluttuoso e magnifico languore; linee soavissime, attrazione maliarda nei modi; canto che nell'anima si sente ». Tale ha cercato di rievocarla François Flameng in un quadro storico (ispirato da un preteso soggiorno di Bonaparte all'Isola Bella, alla vigilia di Marengo), che è tediosamente illustrativo come la piú gran parte dei quadri storici ottocenteschi.

espressione della cantante — quando, Napoleone avendo fregiato dell'ordine della Corona di ferro il soprano Crescentini, vi fu un certo scandalo a veder quell'ordine, riservato ai guerrieri dell'armata d'Italia, decorare il petto d'un castrato — la dice più lunga sull'umore e le maniere di lei, che non molte insipide reminiscenze: « Ma, amici miei », disse la Grassini in quella circostanza, « almeno non si può dire che l'ha dato a un coglione! »¹ Fra tanti suoi trionfi ci resta piuttosto nella memoria una sua famosa stecca, per tutto il gioco di sentimenti che rivela. Il 28 marzo 1810, dovendo cantare a Compiègne dinanzi a Maria Luigia appena arrivata in Francia, la Grassini stonò. Racconta l'episodio J. de Norvins, al seguito di re Girolamo, e ci par di rabbrivire, come i cortigiani allora presenti, a leggere dell'effetto che ebbe su Napoleone quella stonatura: l'Imperatore abbandonò bruscamente la sala e, per rifarsela con qualcuno, si mise a strapazzare il generale Morio, grande scudiero di Vestfalia. « — Qu'êtes-vous? — Grand-écuyer. — Grand-écuyer, ministre, général, lieutenant général! Qui vous a donné ces étoiles? Où avez-vous gagné les étoiles?... Vous déshonorez l'épaulette... Quittez vos épaulettes!... Vous êtes un lâche! » Dalla sala giungeva il canto della Grassini, che s'era ripresa. Ma quella stonatura aveva rapito Napoleone all'incanto della musica; dinanzi a sé non aveva più una divina voce, ma una debole donna gelosa, la donna che una volta era stata sua amante; e qual tempesta non dovette provocare nello spirito di lui questo brusco richiamo, lì accanto alla sua giovane sposa di sangue illustre, per la quale credeva di poter abolire tutto il suo passato d'uomo della Rivoluzione?

1940.

ALLEGRA ED EMILIA

« Questo la inconscia zagaglia barbara... » Un epicedio ancor più patetico di quello dei napoleonidi potrebbe scriversi su due creature femminili la cui vita forma un brevissimo ma eloquentissimo corollario alla Poetica del romanticismo. Allegra, quella che Byron chiama *my bastard*,

¹ *Ricordi del barone de Trémont*, pubblicati da J.-G. PRODHOMME in « Le Ménestrel », 30 settembre 1927. Cfr. GAVOTY, in « Revue des Deux Mondes », 1° settembre 1938, p. 171.



E. VIGÉE-LEBRUN - *La Grassini nella parte di Zaira*
(Particolare)

(Rouen, Museo)

ed Emilia, cioè Teresa Viviani, quella che Shelley chiamò Serafino del Cielo, Gloria dell'Universo, Stella sopra la Tempesta, Meraviglia, Terrore, Raggio incarnato del grande Splendore, e via dicendo, nelle litanie dell'*Epipsychidion*. Una, morta a cinque anni di tifo, l'altra di tisi a trentatré. Byron, almeno, non si faceva illusioni su quel demonietto della sua bastardina. « Caro il mio Pappa », gli scriveva la bambina dal convento di Bagnacavallo. « Essendo tempo di Fiera desidererei tanto una visita del mio Pappa, che ho molte voglie da levarmi... » Già, una lettera non molto lusinghiera — commentava Byron — vuol vedere il papà perché le compri dei dolci (*to get some paternal gingerbread*). Vera figlia di suo padre, « ostinata come un mulo e ingorda come un avvoltoio », orgogliosa della sua bellezza e conscia del suo rango di figlia, sia pure illegittima, d'un pari d'Inghilterra, al punto che, al suo arrivo al convento, porse le manine alle monache perché le baciassero, e comandava alle converse di camminarle dietro, come sue serve, Allegra, nonostante la mortificazione dell'educando e la rapida fine, non è forse più patetica di Perla, la bimba vezzosa e diabolica della *Lettera scarlatta* del Hawthorne. « Un vestitino tutto di seta e d'oro » rimase il suo supremo desiderio, e ci piace immaginarcela capricciosamente vestita appunto come Perla, a dar risalto al suo carattere fantastico e all'irregolare passione di cui era stata il frutto. No, le pie lacrime del Panzini¹ non ci sembrano il tributo più appropriato alla piccola Allegra. Il libretto di Iris Origo (*Allegra*, Londra, 1935) è un'adeguata cronistoria, ma ci sarebbe voluto Hawthorne a darci un ritratto, naturale e insieme metafisico, di Allegra.

E per Emilia Viviani ci sarebbe voluto l'autore di *Villa Beatrice*. Quante volte, leggendo le pagine diligenti, ma non felici di stile e, purtroppo, qua e là zoppicanti in cultura (« la povera Ixion » per « il povero Issione », « Leopardi chiamò Shelley un Titano nella forma di un Angelo ») dedicate da Enrica Viviani della Robbia alla infelice donna di sua gente (*Vita di una donna*, Firenze, 1936), ci è capitato d'esclamare: « Ah, Bruno Cicognani, che argomento per voi! » Il Cicognani avrebbe saputo trovare la nota patetica giusta per la vita di questa donna che fu — dice la Viviani della Robbia — « bersaglio per-

¹ « Corriere della Sera », 13 settembre 1928.

petuo di dolori e di gramaglie», con una mista metafora degna, tutt'al più, dello Shelley peggior.

Byron, almeno — dicevo — non si faceva illusioni. Lo Shelley se ne faceva troppe. Per dirla con le parole di Emilia: « Senza fallo, egli non è creatura umana, non ha che l'esteriore umano, ma l'interno è tutto divino ». Per dirla nel linguaggio dei moderni psicologi: E. Carpenter e G. Barnefield (*The Psychology of the Poet Shelley*, Londra, 1925) ed Herbert Read (*In Defence of Shelley*, Londra, 1936), lo Shelley era un narcissista. A quel: « l'interno è tutto divino » si sostituisca: « all'interno idoleggiava se stesso », come ci autorizza una dissertazione in prosa sulla natura d'amore che il poeta stese nel 1815: « Noi oscuramente vediamo dentro la nostra natura intellettuale quasi una miniatura della nostra intera personalità, priva tuttavia di quanto condanniamo o disprezziamo, il prototipo ideale di tutto quello che d'eccellente e d'adorabile noi siamo capaci di concepire come appartenente alla natura dell'uomo. Non solo il ritratto del nostro essere esteriore, ma un agglomerato delle più minute particelle di cui si compone la nostra natura... La scoperta di codesto antitipo, l'incontro d'un'intelligenza capace di valutare chiaramente la nostra, con un'immaginazione che penetri e colga le sottili e delicate peculiarità che ci siamo dilettrati ad accarezzare e a sciordinare in segreto, con una complessione i cui nervi, come le corde di due squisite ceteri, accordate ad accompagnare un'unica deliziosa voce, vibrino con le vibrazioni nostre...: questo è l'invisibile e inattingibile segno a cui tende Amore ». Tutto ciò sarà Platone, ma è più ancora Narciso; chi sente a questo modo non riesce a oggettivare il proprio affetto, ad amare un'altra persona come una diversa individualità e non solo in quanto sia il duplicato d'un proprio idoleggiato fantasma. Codesto fondamentale narcissismo dello Shelley è confermato dalle varie manifestazioni secondarie (allucinazioni, ossessione dell'incesto, indugiarsi su aspetti di bellezza insidiata e contaminata, amore astratto, universale, ecc.) che ne sono i consueti concomitanti. *Epipsychidion*: nel greco fantasioso dello Shelley doveva significare appunto quel congiungimento dell'anima con l'ideale se stessa, quella sovrapposizione e concrezione spirituale.

Il canonico Francesco Pacchioni era soprannominato « il diavolo di Pisa » pel suo aspetto (alto, magro, tutto angoloso, scuro in faccia come

un moro, con occhi penetranti come succhielli), per la sua linguaccia, e per l'irregolarità dei costumi; ma certo la sua gesta più diabolica fu di presentare a Shelley — tale Mefistofele in atto di mostrare a Faust l'immagine di Gretchen nello specchio — il commovente caso della marchesina Teresa Viviani « imprigionata » nel Convento di S. Anna. « Sembra », scrisse lo Shelley una volta, « che io sia destinato a diventare parte attiva di qualunque caso altrui, appena mi ci accosti ». Sia che si baloccasse con idee, sia che s'impicciasse dei casi d'esseri umani, questo *enfant terrible* faceva malestri. Le educande passan tutte per una fase d'amore astratto, esaltato. Il linguaggio d'amor platonico di Shelley era una sublimazione proprio di codesto erotismo convenzionale. Shelley e Teresa s'incontrarono: tra l'esaltazione della collegiale e l'esaltazione del narcissista che finalmente ha trovato uno specchio d'un nitore purissimo, si stabilisce un unisono che sembra perfetto. Le lettere d'Emily (nome sororale dato dal poeta a Teresa) riboccano di tenerezza, di riconoscenza, di proteste d'amore fraterno, di lamenti sulla propria infelicità, ingenua nella loro esuberanza virginale e nella brama di compatire e di farsi compatire; lettere tutte latte e miele ed eterree rugiade, in cui una frase finalmente concreta (« A te do l'incombenza di rimetterti dal tuo raffreddore ») acquista la sonorità d'uno starnuto solenne come un colpo di cannone. A tali banalità d'educanda Shelley risponde colle sublimi banalità dell'*Epipsychidion*, il poema che s'immagina scritto da un gentiluomo che sarebbe morto mentre s'accingeva a salpare per « la più selvaggia delle Sporadi » dove aveva edificato « un castello in stile saraceno » provvisto di ogni conforto « con semplice eleganza ». Una fuga alla più selvaggia delle Sporadi era un imbarco per Citera destinato a montar la testa d'una collegiale. Ma Shelley, se parlava come una collegiale anche lui, era un uomo ammogliato, ed Emilia, se poteva essere invocata come un « Raggio incarnato del grande Splendore » era fatta di carne, della carne d'una donna normale. Lo Shelley, sfogato il suo orgasmo nei versi, subì l'inevitabile reazione. « In quanto a carne e sangue voi sapete che io non traffico in questi generi ». Emilia invece — son parole di Mary Shelley — dette prova « degli sregolati sentimenti propri del suo paese ». Fu lasciata al suo destino, e allo Shelley parve d'essersi tolto un gran peso di dosso quando la disgraziata, in luogo dell'ineffettuabile evasione alle selvagge

Sporadi, cercò la consueta evasione delle ragazze sue pari, un prosaico matrimonio. Ma se Shelley era Ariele, Luigi Biondi delle Pomarance era Caliban. « Che ci sia dato d'incontrarci in uno stesso Elisio o in uno stesso sudario! » fu l'estremo saluto del poeta a cui la carne e il sangue facevan ribrezzo. Inconscia zagaglia barbara!

1937.

MARY SHELLEY

Prodigiosa com'è la vita di Shelley, non sorprende che dovesse aver qualcosa di prodigioso anche quella di colei che era destinata ad essere la sua seconda e veramente eletta sposa. Grandi cose s'attendevano gli amici dall'unione del filosofo rivoluzionario William Godwin e della bella e intellettuale Mary Wollstonecraft che aveva osato vivere con quella libertà che il Godwin predicava nei suoi scritti. Quasi avevan pronosticato « Secol si rinnova » da quell'unione dei « due più grandi uomini del loro tempo » che « non avrebbe avuto pari nella generazione presente »: matrimonio a cui il filosofo antimatrimoniale e comunista aveva cercato di dare un carattere *sui generis* seguitando a vivere sotto un tetto diverso da quello della moglie, sicché quell'intervallo di venti porte che separava le due case bastava a tener tranquilla la sua coscienza di apostolo del Libero Amore. La nova progenie risultante dal « più puro e raffinato stile d'amore », come il filosofo definiva il suo affetto per la Wollstonecraft, avrebbe dovuto essere un piccolo William, e invece fu una piccola Mary: assisté al parto un dottore dal nome sinistro, Poignard, e infatti la povera madre soccombette. Non passarono tre settimane che fu chiamato a studiare il cranio della bambina un frenologo, perché alla fine del Settecento le teorie di Lavater erano la gran voga, come ai nostri tempi quelle di Freud; e il grave scienziato osservò che la fronte e l'arco sopraccigliare rivelavano segni di acuta sensibilità e d'irritabilità (non però d'irascibilità!) e che la bocca aveva i contorni dell'intelligenza, sebbene « essa era troppo affaccendata per poterla osservare a dovere ».

Lasciamo così Mary poppanza e ritroviamola quindicenne in seno alla nuova famiglia Godwin, ché il filosofo nel 1801 non aveva esitato a sacrificare di nuovo i suoi principi sull'altare d'Imene, tanto la sua

vanità era stata lusingata dall'esclamazione di Mrs. Clairmont sua vicina, che dal balcone l'aveva così salutato: « È mai possibile che colui che io contemplo sia l'immortale Godwin? » Questa nuova unione produsse una confusione considerevole in quelli che il filosofo chiamava « i giovani rami della nostra famiglia ». Ché oltre a Mary c'erano: Fanny Imlay, frutto di un primo amore della Wollstonecraft, Charles e Jane (poi nota come Claire) Clairmont, figli del primo matrimonio di Mrs. Clairmont, e infine il tanto desiderato William, nato dalle seconde nozze di Godwin. Si giudichi se, nonostante le difficoltà finanziarie, il filosofo non facesse lodevoli sforzi per « migliorare l'animo e il carattere » di quei « giovani rami »: ecco William che da un piccolo pulpito appositamente eretto legge un saggio di Mary su « l'influsso dei governi sul carattere del popolo ».

Così istruita, Mary fu scoperta da Shelley, che a quel tempo era intento a far insorgere contro il tiranno il popolo d'Irlanda: impresa che egli giudicava facile appenaché gl'Irlandesi fossero giunti a « una reale conoscenza della Virtù e della Saggezza » — una piccola premessa che egli confidava di attuare lanciando opuscoli da un balcone di Dublino ai passanti il cui aspetto paresse promettente. Nel 1814 Shelley e Mary si sentirono anime sorelle. « Una voce vibrante chiamò: Shelley! Una voce vibrante rispose: Mary! Ed egli scattò fuori della stanza, come freccia da un arco ». Così racconta Hogg nella sua *Vita di Shelley*. Il 28 di luglio Shelley fuggiva dall'Inghilterra con Mary accompagnata da Claire Clairmont. Costei s'era messa alle costole di Mary, e non doveva più lasciarla in pace. Per comprendere tutto il peso di quest'attaccamento di sanguisuga, occorre scendere al 1850, quando Mary, alla nuora che voleva lasciarla sola con Claire, credendo che le due donne avessero molto da dirsi dopo un periodo di lontananza, si raccomandava: « Non mi lasciar sola con lei; è stata il veleno della mia vita fin da quando avevo tre anni! » Singolare luna di miele di Shelley! Al mercato di Parigi il poeta acquista un somarello che avrebbe dovuto portarli sul suo dorso in Svizzera; ma il somarello, che non conosceva Virtù e Saggezza più degl'Irlandesi, era così debole che voleva esser portato lui; sicché fu cambiato con un mulo, e su questo cavalcò Shelley, che s'era dato una storta alla caviglia, e dietro a lui marciavano le due donne vestite di seta nera.

Ma la storia delle vicende coniugali di Shelley con Harriet e con Mary è così nota, che poco ha da aggiungervi l'odierna biografia di Mary Shelley dovuta a R. Glynn Grylls (Oxford University Press, 1938). Certo, checché ne dicesse il frenologo, Mary doveva possedere ben poca irritabilità se poté diventare la compagna ideale di colui che si definiva « il Cavalier Folletto » (Elfin Knight), l'occhicerulo acchiappanuvole, che, quando non scriveva le sue divine poesie, s'occupava di palloni e di telescopi, o pietosamente andava per le strade di campagna a rad-drizzare i poveri maggiolini caduti sul dorso, o concepiva platoniche passioni per fanciulle oppresse (Teresa Viviani), o per le donne dei suoi amici (Jane Williams), o s'ostinava su fragili barche ad affidarsi all'acqua, che tante volte l'ammonì dellè sue cattive intenzioni, finché un giorno lo uccise. Pochi momenti di gioia, e molte pene dette a Mary il Cavalier Folletto che si nutriva di tè e di limonate; dovette sentirsi, la fragile donna, come Psiche accanto ad Amore; di lui, come d'Amore, poteva dirsi che il suo divino spirito « col suo lume se medesimo cela ». Lui viveva coi suoi sogni e le sue visioni (vere e proprie allucinazioni, a volte); lei portò i suoi figli, se li vide morire in tenera età, visse sotto la continua impressione d'una catastrofe imminente, finché un giorno, dopo una settimana d'angoscia, il mare restituì il cadavere dello sposo.

Questo fu il breve periodo epico nella vita di Mary Shelley, periodo che cade sotto la stella del romanticismo. Ma il resto dei suoi anni trascorre sotto più mite astro, l'astro, pallido di ferma e tranquilla luce, dell'età vittoriana. Bruciato sulla pira il cadavere del divino Alessandro, i suoi seguaci discendono dalle vette dell'epopea ai pascoli delle pedestri pianure. Mary diventa famosa come autrice di romanzi sensazionali nei quali — a eccezione del più noto, *Frankenstein* — non cessa di rievocare il carattere di Byron (questo aveva orribili difetti, *but still he was very nice*); e attende all'educazione dell'unico figlio sopravvissuto, Percy Florence. Claire, l'isterica Claire, finisce per calmare i propri bollori in una monotona esistenza d'istitutrice; suo fratello Charles abbandona le pazze speculazioni finanziarie per l'onorifica posizione di precettore di Francesco Giuseppe a Vienna; Leigh Hunt ha sempre fiori presso alla finestra, ma la finestra non è più quella della prigione — come nella sua scapigliata gioventù — bensì quella di una più o meno ordinata casa borghese; perfino il randagio lupo di mare Trelawny, dopo aver

invano aspirato alla mano di Mary, diventa sedentario padre di famiglia. Infine Sir Timothy, l'implacabile padre di Shelley, muore, e c'è denaro per tutti. E nulla potrebbe essere più vittoriano del quieto Percy Florence, gentiluomo preciso e assestato, che si diletta di teatro e di pittura, ama, come il padre, gli animali e gli esperimenti scientifici, adora lo sport della vela, è un pioniere del velocipedismo, e in una specie di sacrario domestico raccoglie i cimeli dei genitori. Tra questi, un ritratto di Mary Shelley giovane, del Rothwell (ora alla National Portrait Gallery), quando fu restaurato, alla fine del secolo, rivelò nello sfondo l'immagine d'una fiamma: ed era forse quella della pira sul lido di Viareggio, a cui la vedova s'era, con lo spirito, devota.

1938.

LA SORELLA DI KEATS

Perché i grandi poeti hanno parentela? Nascere dovrebbero come la fenice, dalla pura fiamma del Genio trasmessa di generazione in generazione, e spegnersi come il cigno di cui si favoleggia che effonda l'anima cantando, in una deserta landa boreale.

I poeti cari agli dèi muoion giovani, ma i parenti cari ai poeti muoion vecchissimi, forse per dar modo ai biografi e ai critici di attingere alle loro non melodiose labbra tanta prosa d'aneddoti e di cotidiane occorrenze da abbassare al livello dei comuni mortali quelle angeliche creature.

Molto, in ogni modo, i curiosi non appresero dalle labbra di Fanny Keats, la quale, nata nel 1803, visse fino al 1890, « persona insignificante », come piacque a lei medesima definirsi, — insignificante, se non fosse stato per un pacchetto di lettere a lei dirette dal poeta tra il 1817 e il 1820, che ci rivelano un aspetto insolito di Keats: il tenero fratello sollecito del benessere della sorellina segregata sotto la guardia d'un arcigno tutore, premuroso pei suoi raffreddori e i suoi geloni, e anche per le sue lezioni di catechismo e per lo sviluppo della sua personalità. A lei il Keats non confidò i suoi sogni immortali, e neanche quelli mortali: né le sue ispirazioni né il suo fidanzamento con Fanny Brawne; la guardò dormire bambina nella quieta notte, e alzando gli occhi alla

splendente luna e alle scintillanti stelle, le cantò una ninnananna: « 'Tis the witching hour of night... » E se Fanny, il cui ideale in fatto di poesia non andava oltre i placidi distici del *Deserted Village* di Goldsmith, poco lesse e meno capì dei sublimi canti del fratello, a cui avevan posto mano Amore e Morte, pure nel profondo del suo animo intuì vagamente a quanto mistero ella era legata da vincoli di sangue, e custodì pel resto della sua vita, con un misto di turbamento e di pudore, l'esperienza che legava lei, insignificante persona, a un semidio. Non era stata invasata da Apollo, come la Pizia; ma il poeta aveva fatto seppellire nella sua tomba la borsetta ricamata che ella gli aveva inviato in Italia, insieme con l'ultima lettera non aperta; e come avrebbe potuto essere in tutto e per tutto una borghese qualunque l'« insignificante persona » a cui era successo questo?

È tuttavia desolante mettere accanto alla maschera di Keats il ritratto della sorella fatto a Roma nel 1863. Ché i lineamenti sono gli stessi, lo stesso arco sopraccigliare, la stessa larga bocca, la stessa distanza tra la bocca e il naso, ma se là tu vedi l'uomo consumato dal male e trasfigurato dal genio, qui la pappagorgia, l'occhio spento e insieme ammiccante, l'aria tonta e insieme autoritaria, ti dan quasi un senso di oscena profanazione. Ahimè! che i grandi poeti debbano aver parenti! Questa matrona « grassa, bionda e linfatica » (com'ebbe a definirla il Locker-Lampson) che, infagottata in una pretensiosa crinolina, siede nel finto salotto del fotografo romano, col finto sfondo di San Pietro, non è una tipica figura del cosiddetto « generone » di Roma, come a tutta prima si vorrebbe credere, ma la sorella di Keats! Nata dagli stessi lombi. Quando John si logorava a Londra facendo nottate per prepararsi all'esame di farmacista, Fanny, in campagna presso il tutore, consumava regolarmente i suoi sani pasti e andava a letto con le galline. Quando John, roso dal fuoco interno del male e del genio, scriveva le immortali poesie, Fanny gli chiedeva uno zufolo per allenare al canto il suo fringuello, o si diletta di contemplare i pesci rossi e il loro variar di colore nelle volte e rivolte dentro il globo di vetro... Ecco perché, quando di John non resterà che cenere e un nome non « scritto nell'acqua », com'egli pensò disperando, ma nel bronzo dei secoli, Fanny potrà aver la immensa soddisfazione di portare una cresta vedovile di mussolina esattamente simile a quella portata dalla regina

Vittoria: una delle poche circostanze in cui Fanny manifestasse uno spiccato sentimento.

Ma anche Fanny ebbe la sua trasfigurazione; meritò d'esser chiamata, nientemeno, che *nuestra inolvidable abuela*, in purissimo castigliano. E codesta storia l'ha narrata Marie Adami in un'attraente biografia (*Fanny Keats*, Londra, 1937) che nel museo keatsiano mette una nota molto umana e un po' grottesca. Ché se, per Fanny John fu un mistero imperscrutabile e un po' formidabile, la Bellezza e l'Ingegno le giunsero vicino al cuore in forma ben più accessibile, nella magra, elegante, e quasi romanticamente fatale persona del Señor Valentin Maria Llanos y Gutierrez, l'esule liberale spagnolo, figlio d'un ricco mercante di Valladolid, l'uomo che aveva parlato a Keats uno degli ultimi giorni della sua vita, a Roma. Per il fuoruscito Llanos l'Inghilterra era la Mecca, e sposandosi con un'inglese quasi sposava l'Idea liberale. L'ingenua Fanny, quando si fu invaghita del « bel tenebroso » fattole conoscere dall'ex-fidanzata di Keats, si preoccupò di darsi un'aria spagnola, e se proprio non si pettinò col pettine di piombo, smise di prender lezioni d'arpa e adottò l'iberica chitarra: e guai se fosse riuscita nel suo esotico atteggiamento! Ché l'ardente Llanos amava solo la flemmatica Albione, e s'ostinava a scrivere noiosissimi romanzi più o meno autobiografici in un ampollosa inglese: *Don Estebán, or Memoirs of a Spaniard*, seguito da *Sandoval, or the Freemason*, e da altri pei quali non trovò editore, in cui ripeteva più o meno la stessa tiritera: « Cacciato dalla sua terra natia dagli ultimi disastrosi avvenimenti politici che tuttora fan delirare l'infelice Spagna... » Tentata invano la via del successo letterario, l'esule castigliano provò a far fortuna coi brevetti d'invenzione, e, consumata così parte del patrimonio di Fanny Keats, divenuta sua moglie nel 1826, non ebbe altra alternativa che il ritorno in Spagna, resogli possibile dalla morte di Ferdinando VII. E Fanny Keats si venne a trovare alla testa d'una numerosa famiglia spagnola. La seconda delle sue figlie, Isabel, sposò Leopold Brockmann che fu fatto conte da Pio IX per le sue benemeritenze d'ingegnere delle ferrovie pontificie. Coi Brockmann vennero a Roma i Llanos, e Fanny poté vedere la tomba del grande fratello, e discutere col Severn (il compagno degli ultimi giorni di Keats) sul modo di migliorare l'epigrafe su quella tomba. Questo soggiorno romano di Fanny Keats forma un nuovo capitolo

della storia, ancora da scrivere, degl'Inglese in Italia nel secolo scorso. Ma più interessante ancora la parte del libro dell'Adami in cui la scrittrice ci narra come riuscì a scovare a Madrid gli attuali discendenti di Fanny Keats, e come le venne offerto il tè con la più rigida etichetta vittoriana in un salotto ove il ritratto in miniatura di Keats figurava tra quelli di Carlo V e di Filippo II. Questo avveniva nel 1935; ed Elena Brockmann, oltre che parlare all'Adami, della *nuestra inolvidable abuela*, le fece da guida al Museo del Prado. Il libro si chiude con questa laconica comunicazione: « Agosto 1937. Señora Elena Brockmann mi scrive che lei e suo fratello Señor Enrique son vivi e stan bene, e si trovano ancora a Madrid dove intendono di restare ». Minima tragedia in una grande: quale fortuna ci preserverà quel ritratto in miniatura di Keats?

1937.

UN'AMICA DI MAZZINI:
MARGARET FULLER OSSOLI

« Mi pare che il tempo fugga prima che io abbia aperto le ostriche per cavarne tutte le perle », scrisse una volta Margaret Fuller nel suo diario. L'immagine eccessiva e un po' grottesca, d'un barocchismo così americano, mi fissa nella memoria contro uno sfondo di naufragio la straniera appassionata che fu amica di Mazzini ed ebbe non piccola parte nella breve epopea della Repubblica Romana. E il Carlyle osservava in lei « una tal ferma intenzione di mangiarsi questo grande Universo come se fosse la sua ostrica o il suo uovo quale io non ho mai visto prima in anima umana ». Compagna fin dalla prima infanzia del padre, che andava orgoglioso della sua precocità e ne forzava lo sviluppo intellettuale ed emotivo, cresciuta in un clima puritano in cui echeggiava l'insegnamento eroico di Plutarco (tra il latinetto, il padre e maestro le appariva come un cittadino d'antica repubblica, un senatore romano), la Fuller apprese presto a drammatizzare se stessa in quelle pose memorabili che lo studio dei classici aveva già insegnato agli uomini del Rinascimento. Si fa apologisto di Bruto, vuol sempre esser lei al centro della scena, non ritiene alcun ostacolo insuperabile a uno « spirito ardente », e con tale « disposizione gladiatoria » (son sue

parole) cerca di affermarsi in collegio — le sue eccentricità fan di lei lo zimbello delle compagne — e poi nei circoli della cultura americana, ove organizza simposi intellettuali di signore per ragionare di mitologia, di belle arti e dell'emancipazione della donna. Sacerdotessa, profetessa, pitonessa, Corinna, Aspasia, Saffo (Hawthorne la satireggia nella *Zenobia di The Blithedale Romance*), adotta l'acceso carbonchio a sua pietra e lo strepitoso sistro a suo emblema, apprende da Goethe il culto del demònico, e si confida con l'ombra di Beethoven in accenti d'esaltato misticismo romantico. Questa Fuller del periodo americano, esuberante e invadente, assertrice dei diritti della donna in un famoso libro (*La donna nell'Ottocento*, 1844) ove il paragone dantesco di Beatrice a un ammiraglio, nel trentesimo del *Purgatorio*, le suggerisce l'entusiastica esortazione alle donne: « Che facciano il capitano di mare, se vogliono! »; questa filosofessa trascendentalista a fianco di Emerson, il quale per vero dire ne subì più che non ne cercasse l'amicizia, può guadagnarsi la nostra ammirazione (nelle sue pagine, accanto a curiosità come quella ora ricordata, abbondano sorprendenti intuizioni e acuti giudizi critici), ma non la nostra simpatia. Pensiamo piuttosto che non doveva aver tutti i torti il calmo Emerson quando scriveva di lei: « Io sentii come se una voce mi dicesse: Levati di lì sotto », quasi che la presenza della Fuller fosse formidabile come quella d'un muro che minaccia rovina.

Non su questa Fuller — su cui soprattutto insisté una ventina d'anni or sono Katharine Anthony in una biografia moderatamente psicanalitica — si sofferma Emma Detti in un volume della collezione di Studi e Documenti di Storia del Risorgimento¹. Fin dai suoi anni americani la Fuller aveva sentito per l'Italia più che l'attrazione estetica così comune presso gli stranieri. « Sotto la crosta sassone io mi sento tutta ardente Italia », scrive una volta, ed è vero che aggiunge subito: « Morirò se non esplodo in genio o in eroismo », dove s'afferma la sua insaziabile ingordigia di gloria, quasi che l'Italia sia l'ostrica che le riserba la perla più grossa. Ma il destino s'incarica talora di purificare le in-

¹ EMMA DETTI, *Margaret Fuller Ossoli e i suoi corrispondenti*. Con lettere inedite di G. Mazzini, C. Arconati, A. Mickiewicz, L. Cass, J. Carlyle, M. Mazzini, E. Barrett Browning, C. Trivulzio di Belgiojoso, R. W. Emerson. Le Monnier, Firenze, 1942.

tenzioni, di chiarire nei suoi tormentosi filtri le acque torbide e schiumeggianti. Quell'ardore della Fuller che nell'ambiente intellettuale e puritano d'America non pareva trovare il suo naturale sfogo, fino a dare all'Emerson l'impressione di qualcosa d'«afoso e tropicale», trovò in Italia il suo clima propizio; tra noi la Fuller non organizzò accademie di dotte signore, non gareggiò cogli uomini in certami di spirito e d'erudizione: fu soltanto infermiera, sposa e madre.

A Londra nel 1846 incontrò Mazzini: nei confronti della Fuller il Mazzini ci appare in quella stessa veste di canalizzatore di disperse energie che assumerà più tardi di fronte allo Swinburne: perché il poeta cantava lo sterile amore dei sensi quando in tutta Europa si combatteva la santa causa dei popoli oppressi? Si può dubitare che lo Swinburne non avesse trovato la propria via prima d'incontrare l'esule italiano, ci si può domandare se il poeta dei *Canti antelucani* valga quello delle *Poesie e ballate*, ma non si potrà disconoscere che il Mazzini intervenne beneficamente nella vita della Fuller allorché essa soffriva dello squilibrio tra il suo temperamento ambizioso, affettivo, e la meschinità degli scopi assegnatigli. Una volta, nel chiudere la *Divina Commedia*, essa aveva esclamato: «Dante, tu non hai mai descritto in tutti i cerchi del tuo inferno questa tremenda repressione d'un'esistenza spiegata solo a metà, questo tramortire dell'anima al momento di nascere». La Fuller aveva oltrepassato da un pezzo i trent'anni, l'amico pel quale essa aveva affrettato il viaggio in Europa l'aveva delusa annunziandole il suo imminente matrimonio con un'altra donna; vedeva dinanzi a sé un avvenire di giornalista brillante (era corrispondente della «New York Tribune»), a Londra frequentava i letterati più famosi: ma questa vita sociale intensa non colmava la solitudine della sua anima, non le dava quella piena d'affetti di cui la donna, oramai prossima a sfiorire, aveva bisogno. Ed ecco Mazzini indicarle un compito degno della sua anima generosa, sollevarla al di sopra delle ambizioni personali, arruolarla a servire una causa che esigeva il sacrificio di tutto l'individuo. «Mazzini è un grand'uomo», ella scriverà all'Emerson, «ha una mente di statista poetico, un cuore d'innamorato, ed è nell'azione risoluto e pieno d'audacia come Cesare». Che meraviglia se la Fuller vedrà in quell'incontro il riflesso d'un altro incontro, commemorato dalla Sacra Scrittura? «Il suo sguardo dolce e luminoso è come una musica melanconica

per l'anima mia, consacra la mia vita presente affinché, come la Maddalena, io possa, venuta l'ora, versare il mio balsamo sacro sulla sua testa». La formidabile pitonessa è divenuta un'umile discepola, una devota in ginocchio. Viene in mente il famoso epigramma latino del secentista Crashaw sul miracolo di Cana, sull'acqua che d'un tratto s'imporpora d'insueto rossore, poiché la Ninfa che ne è l'anima si è sentita alla presenza di Dio, e ha arrossito:

Nympha pudica Deum vidit et erubuit.

Pochi anni restano da vivere a Margaret Fuller, ma quel breve spazio di tempo tra la sua smaniosa vita americana e i silenzi della morte è occupato da un tenero e patetico idillio che s'inserisce a guisa di sommesso andante in quella sinfonia della sua vita che essa voleva beethoveniana. Il Mickiewicz, la cui amicizia con la Fuller è il merito d'Emma Detti d'aver messo in luce, le scriveva al principio del soggiorno italiano: « Vivete quanto potete con la natura, e ricercate la società degli italiani, la conversazione degli italiani, la musica degli italiani (Rossini, Mercadante, ecc.). Più tardi avrete tempo di ritornare a Mozart e a Beethoven. Intanto godete di quel che vi circonda. Aspirate la vita per tutti i pori. Una vita inferiore, è vero, terrestre e materiale, ma che vi è necessaria ».

Di questo doveva esser convinta la straniera che, durante le funzioni del giovedì santo del 1847, mentre in San Pietro aguzzava gli occhi miopi ricercando tra la folla dei fedeli i suoi compagni, i coniugi Spring, fu avvicinata da un giovane italiano dall'aspetto distinto che si offerse di aiutarla nella ricerca. Riuscita questa inutile, Margaret pregò il giovane d'accompagnarla all'albergo; nel congedarsi egli le chiese il permesso di recarsi a farle visita l'indomani. Da allora egli fu costantemente al fianco di Margaret. Era il cadetto d'una nobile famiglia decaduta, Giovanni Angelo dei marchesi Ossoli; i suoi fratelli si trovavano al servizio del papa, lui solo parteggiava pei liberali ed era perciò mal visto in famiglia. Bello, dai capelli lunghi, i baffi spioventi, gli occhi grandi e melanconici (così eran belli gli uomini al tempo del Risorgimento), ma senza nessuna cultura. « Non è per nessun verso la persona che la gente si aspetterebbe di trovare con me », doveva scrivere Margaret. Diversi d'età e d'interessi (ella era dieci anni più anziana di

lui), poveri entrambi, che cosa poteva unirli? Egli, che aveva perduto la madre da bambino e conservava la nostalgia delle sue carezze, dovette amarla per la sua età, la sua aria degna e autorevole; ella riversò su di lui l'affetto che aveva per un fratello scomparso, Eugene, e l'amò per la sua giovinezza e la sua avvenenza. Dapprima non si parlò di matrimonio; ma al principio del 1848 Margaret seppe di divenir madre; dopo la nascita del figlio l'unione fu legittimata, sebbene non si sappia quando, né dinanzi a quale autorità, perché Margaret non precisò mai la data, e la famiglia Fuller, più tardi, tolse dalla corrispondenza di lei ogni documento.

Il suo nuovo stato le dette un gran desiderio di vita più semplice e ritirata in mezzo a un ameno paesaggio. Per conservare il segreto della sua maternità si recò ad Aquila, poi a Rieti, onde poter esser più vicina a Ossoli, che frattanto era diventato ufficiale della Guardia Civica di Pio IX. Dalle sue finestre la donna vedeva le belle montagne e l'impetuoso Velino; vedeva il ponte sul fiume, e attendeva l'avvenimento del giorno, la diligenza che portava la posta da Roma, e qualche volta, la domenica, il bell'ufficiale. A Margaret piaceva il modo patriarcale con cui i contadini badavano i greggi e lavoravano i campi; ella raccontava loro meravigliose storie di costumi stranieri e le leggende dei loro santi. « È gente che potrei amare e con la quale potrei vivere... » componeva intanto la sua opera sugli avvenimenti contemporanei d'Italia. In questo limitato orizzonte, vicino alle cose elementari della natura, divenuta ella stessa natura feconda e sofferente, Margaret Fuller ebbe la sua breve stagione di grazia. Ai primi di settembre nacque un gracile bambino biondo dagli occhi azzurri, Angelino.

In autunno inoltrato Margaret tornò a Roma lasciando il bambino a balia, combattuta tra il desiderio di star presso alla sua creatura e quello di prender parte alla lotta per la libertà. Con Ossoli — da cui viveva separata per distogliere i fratelli di lui dal sospettare la loro unione — si recava a far brevi scampagnate: « Usciamo la mattina da Roma portando con noi caldarroste; il pane e il vino li troviamo in qualche piccola osteria fuori mano, e così pranziamo; poi torniamo a Roma in tempo per vederla, da breve distanza, nella luce dorata del tramonto ». Una sera del marzo 1849 capitò a casa sua Mazzini, da poco entrato a Roma senza preavviso. « Iersera sentii suonare il cam-

panello, poi qualcuno dire il mio nome; la voce mi colpì immediatamente. Egli appare piú divino che mai dopo tutte le sue nuove strane sofferenze... Rimase due ore e parlammo, sebbene in succinto, di tutto. Egli spera di venire spesso, ma la crisi politica è tremenda, tutto ricadrà su di lui, giacché se qualcuno potrà salvare l'Italia dai suoi nemici interni ed esterni sarà lui... » Nell'aprile la principessa di Belgioioso, direttrice generale delle ambulanze romane, metteva Margaret a capo dell'Ospedale Fatebenefratelli. E mentre Margaret lavorava instancabilmente a organizzare l'assistenza ai feriti e a raccogliere fondi tra gli americani di Roma (si legò in questo tempo con Lewis Cass, incaricato d'affari degli Stati Uniti a Roma, di grande amicizia, che la Detti è stata la prima a illudere), Ossoli, capitano della Guardia Civica, combatteva da valoroso agli avamposti, sulle mura del Vaticano. Ma l'anima di Margaret s'era stranamente intenerita; la femminilità a lungo repressa prendeva la sua rivincita; splendido era quel giugno di Roma, e la carneficina della battaglia turbava Margaret profondamente. Coi che nella prima parte della sua vita era stata tutta attività arida, febbrile, vorace, ora s'indugiava a contemplare. Al principio di luglio Garibaldi lasciò Roma: « Seguimmo i lancieri di Garibaldi a Porta San Giovanni. Avevan tutti la bella uniforme della legione garibaldina, la camicia rosoviva; le loro chiome ondeggiavano al vento dietro ai volti risoluti... Le donne eran pronte, recavan la decisione negli occhi mesti. La moglie di Garibaldi lo seguiva a cavallo. Egli spiccava tra gli altri per la sua tunica bianca... Roma, novella Niobe, perdeva i bei prodi che avevan voluto rigenerarla ».

Margaret si recò a Firenze; l'amica Costanza Arconati la conduceva in carrozza a Villa Careggi e negli altri dintorni, per l'aria fresca. Margaret si riposava da un anno e mezzo di veglie e d'ansie notturne; nelle dolci giornate d'autunno portava il bambino alle Cascine e seduta al sole guardava il paesaggio. Frequentò i Browning e altri stranieri; qualche volta ella stessa ricevette la sera. In quelle occasioni l'Ossoli indossava la giacca scura della Guardia Civica gallonnata di rosso; metterla gli dava un melanconico piacere. Parlava poco, e se i visitatori erano in maggioranza inglesi e americani che non conoscevano la nostra lingua, se ne andava al Caffè d'Italia perché la conversazione non fosse impedita dalla sua presenza. Egli era — com'ebbe a scrivere il Brown-

ing — una creatura quieta, gentile e melanconica, profondamente affezionato alla moglie e al bambino, e con una fede semplice e commovente nella superiorità di lei.

Non avendo mezzi di che vivere in Italia, Margaret decise di tornare in America con la sua nuova famiglia, e, per economia, dovette acconciarsi a passare l'oceano su un veliero. Un'indovina aveva predetto all'Ossoli da ragazzo di non fidarsi del mare, ch  gli sarebbe stato fatale; Margaret stessa, congedandosi dagli amici, sembrava presagire una sciagura: « Pregher  con fervore che la sorte non mi riserbi di perdere sul mare il mio bambino, o se dobbiamo morire, che Ossoli, Angelo ed io possiamo andarcene insieme, e che l'agonia sia breve ». Era come se avesse gi  negli occhi la sua fine. Quando il veliero *Elizabeth* naufrag  dinanzi alle coste di New Jersey, il 18 luglio 1850, la donna non resistette al suo destino e rifiut  di cercare scampo tra i marosi; e con lei perf  anche il manoscritto della sua opera sull'Italia. «   vano cercare con la prudenza di evitare i fieri assalti del destino. Mi sottometto ». Cos  aveva scritto da Gibilterra: parole che paion tolte dal coro d'una tragedia greca. Tardi ella aveva conquistato la sua umanit  di donna; oramai il ciclo della sua esperienza era completo: donna e debole, non le restava che morire. In questi ultimi istanti, vedendo s  e i suoi preda alla furia del mare, si confuse il suo volto di tragica bellezza? Perch  — qualcuno trover  forse il suo destino meno interessante per questo? — Margaret Fuller non era bella.

1942.

OUIDA

Le signore che sono oggi sulla cinquantina tradiranno irreparabilmente i loro anni, se il loro volto s'illumini d'un lampo al sentir pronunciare il nome di Ouida. Quel nome, in questi ultimi tempi,   tornato un po' a circolare grazie al film *Sotto due bandiere*, ma non   a questo che pensa la signora cinquantenne. Non   difficile indovinare quali sentimenti affiorirono in quel lampo: antico gusto di frutto proibito, memoria d'innocenti sotterfugi, e soprattutto nostalgia di giovinezza e una mai soddisfatta curiosit  di sapere come fosse quel mostro di scrittrice dallo pseudonimo cos  cinguettante e spavaldo, i cui romanzi

di vita fastosa e libera non eran consentiti dai genitori, ma si leggevano lo stesso di soppiatto, nascondendoli in un cassetto o soffocandoli sotto il virginale cuscino.

Avventure improbabili, bei militari dai lunghi serici baffi, flessuosi e felini ufficiali di cavalleria, e l'aria delle spiagge mondane frizzante come sciampagna, e i valzer di Offenbach e il profumo di stephanotis, tutta la gaia vita intorno al 1870 e al 1880 si riassume nel breve nome birichino: Ouida. La donna coraggiosa e stravagante che si celava sotto codesto pseudonimo fece del suo meglio per vivere all'altezza del suo mondo fantastico — come narra a beneficio delle signore anziane, e anche nostro, Yvonne French nella sua bella biografia, *Ouida, a study in ostentation* —, ma il nome di Ouida non era che una puerile deformazione di Louisa, Maria Louisa, e parallela alla vita ostentata della scrittrice, in cui le nostre mamme sospettavano sconvenienti penombre (era una divorziata?), si svolgeva la vita, assai patetica a dire il vero, di Louisa, la piccola creatura dagli occhi grigioazzurri a fior di testa sotto la fronte a bauletto, e dal naso prepotente, che fin da bimba si sentì sola tra gli uomini, e si portava a casa da qualche passeggiata un sasso raccolto per terra, presa da compassione per quella povera cosa negletta e non amata da alcuno, e più tardi si circondò di cani, raccolse e nutrì i cani che gli altri non volevano, non visse che pei suoi cani, lei che era sola come un sasso e come un cane.

Maria Louisa Ramé era nata il primo gennaio 1839 a Bury St. Edmunds da una inglese dell'agiata borghesia, Susan Sutton, e da un misterioso francese, Louis Ramé, apparentemente insegnante, ma di fatto agente segreto, non si sa bene per conto di chi: un brutto simpatico, che di tanto in tanto s'eclissava per lunghi periodi, finché scomparve del tutto durante la Comune. Maria Louisa era una bimba studiosa e introspettiva, ma gaia; a quattordici anni, c'informa bruscamente la biografa, scrisse una *Storia d'Inghilterra*. Il Macaulay, a sette anni, aveva scritto un compendio di storia universale. Ma qui finisce la somiglianza tra i due in diverso grado eminenti scrittori. Maria Louisa dovette lasciar presto Clio per Talia o qual altra fosse la Musa che ispirò intorno al 1860 quei racconti dai titoli pepati ed equivoci che sapevano di vita scollacciata e stravagante: *The Donkeyshire Militia*, *Belles and Black-cock*, *Fleurs-de-Lys* and *the Two Viscounts*... « Je n'écris pas pour les

femmes; j'écris pour les militaires » fu la divisa di Ouida, e che militari erano i suoi! Vivevano tra squisitezze da disgradarne l'eroina del *Riccio rapito* del Pope; se non proprio tra piumini, ciprie, nèi e biglietti galanti, certo però tra porcellane di Sèvres, essenze di Breidenbach e Rimmel, pelli di tigre, frustini, fioretti, pipe, pistole, e mille fronzoli, nonché biglietti galanti, com'è naturale; poi veniva la guerra di Crimea, ed essi caricavano colla Brigata Leggera a Balaclava, incitando i loro uomini colla voce argentina, e indicando i cannoni nemici con la delicata bianca mano che ammiravano le belle di Belgravia. Granville de Vigne, Sabretasche dei Dashers, Bertie detto « Beauty », secondogenito del Visconte Royallieu... Ouida li idolatrava, ma Maria Louisa portava, nel medaglione appeso al collo, solo il ritratto del suo cane.

Vestita d'una superba crinolina, opera di Worth, Ouida, assistita dalla madre, riceveva militari e sportivi nel suo salotto stipato come una serra, e, scandalo inaudito, s'intratteneva a mensa mentre i signori fumavano il sigaro, si passavano la caraffa del Porto, e si raccontavano aneddoti piccanti. Nel salotto di Ouida stava scritto: « Politique défendue; cigarettes permises ». I vittoriani ritenevano che il fumare conferisse a un salotto un'aria diabolicamente equivoca. Questi erano i vizi di Ouida: i fiori rari, i cani superbi, e i magnifici vestiti di Worth, tutte cose ostentate. E ostentate erano le sue passioni. Al tenore Mario, durante una rappresentazione della *Favorita* a Covent Garden, gittò un mazzo di fiori contenente un portasigari d'avorio con dei versi italiani che la biografa, che li riferisce, Dio sa perché ascrive a Dante. A Firenze, dove venne a stabilirsi nell'autunno del 1871, s'innamorò del marchese Lotteringhi della Stufa e, incoraggiata, gli fece la corte spietatamente, al punto di attenderlo ogni giorno all'ingresso del *club* in via Tornabuoni, nella sua squisita carrozza foderata di raso color di madreperla, finché una volta gli si venne a gittare colle braccia al collo esclamando nel suo esecrabile francese: « Il faut que vous m'épousez! » (si dice anche che Mrs. Ross, l'amante del della Stufa, un giorno colpisse Ouida collo scudiscio in piena via Tornabuoni). Seguì il gentiluomo a Roma, e a un gran ballo all'Ambasciata britannica, vistolo che saliva lo scalone, gli si precipitò incontro e nella fretta sparse sul suo cammino i mazzi di violette fresche che guarnivano da capo a piedi il suo abito di raso bianco. Dopo il tenore Mario e il mar-

chese della Stufa, fu la volta di Lord Lytton. Ché Ouida s'era fatta una cerchia d'amicizie aristocratiche e i suoi tè alla villa Farinola di Scandicci eran famosi. Dedicava nel 1882 al futuro re d'Italia un volume di storie per bambini dal titolo italiano, *Bimbi*, e al tempo stesso si conquistava i nostri liberali con *A Village Commune* che il Bonghi avrebbe voluto nelle mani di ogni deputato. Capricciosa, impertinente, stravagante, Ouida impersonava agli occhi dell'aristocrazia e dell'alta borghesia « l'artista », a cui molto si perdona grazie al « genio ».

E da genio e da diva Ouida volle vivere, e non badò a spese: a centinaia di sterline ammontavano i conti dei fiorai e di Doney, finché, carica di debiti nonostante i lauti guadagni, conobbe la sequela di liti, di sfratti, di privazioni, di umiliazioni che accompagna le vite sregolate. Cacciata da villa Farinola dalla man forte di contadini e carabinieri, riparò in un vasto e tetro appartamento di via dei Serragli, sempre circondata dai suoi squittenti e latranti cani come la favoleggiata Scilla; e i vestiti di Worth divennero stracci, e ai cani di razza succedettero bastardi d'ogni risma. Ritiratasi alla villa Massoni presso Lucca, la conoscevano tra il popolo come « la signora dei cani »; e dei generosi soccorsi d'amici beneficiavano soltanto i cani, nutriti di salmì, di timballi e d'ogni leccornia, mentre la padrona soffriva la fame. Anche da villa Massoni la cacciarono colla forza i proprietari, i Grosfils, dei belgi: anzi, irruperono nella casa con medievale violenza e fecero man bassa su tutto. E così Ouida poté soddisfare una delle passioni della sua vita, quella di litigare pei tribunali. Ai giudici si presentò in strascico nero e cappello guarnito d'alte penne di struzzo, simile a una beghina impazzita, e tra grotteschi inchini e stridule proteste (« Macché, macché, macché, bugia! bugia! ») per poco non rovinò la sua causa. Una notte, a Viareggio, non avendo potuto trovare alloggio agli alberghi, pieni per la stagione, fu lasciata dal vetturino nella carrozza, a cui era stato tolto il cavallo, all'aperto. Era una notte di luna al principio dell'autunno, e colle ore piccole un'umida nebbiolina circondò la signora leggermente vestita, seduta nella carrozza coi suoi quattro cani. Ouida ci rimise la vista d'un occhio e parte dell'udito. Una contadina, madre della sua donna di servizio, la soccorse e la portò con sé nel villaggio di Massarosa. Ma Ouida non era dimenticata: ricevuti con sgarbo, i benefattori tornavano alla carica (il sindaco di Lucca le

offrì un appartamento che fu rifiutato dall' « ingrata straniera »), e, non ricevuti affatto, i cronisti fotografarono invece di lei una vecchia contadina, e quel ritratto pubblicarono come il suo nel « Daily Mirror » del 22 luglio 1907. Avrebbe voluto tornare in Inghilterra, ma come poteva abbandonare il suoi cani, Ruffino, Goldoni, Nerino? E tra questi fidi si spese di polmonite, in una povera stanza in via Zanardelli a Viareggio, il 24 gennaio 1908, e un anonimo donatore fece erigere sulla sua tomba nel Cimitero inglese a Bagni di Lucca un sontuoso monumento, ove Ouida appare simile a Ilaria del Carretto, coi piedi posati contro il corpo d'un piccolo cane.

Ho cercato invano il nome di Ouida nel delizioso saggio intitolato « Vecchie inglesi » in *Stampe dell'Ottocento* del Palazzeschi. Peccato! La vita di Maria Louisa Ramé avrebbe dovuto figurare tra quelle « stampe », forse come la più riuscita.

1938.

EDWARD LEAR

I breviari degl'Inglese sono, come tutti diranno, la Bibbia e Shakespeare: ma alcuni, meglio informati, aggiungeranno: *Alice in Wonderland* di Lewis Carroll e il *Book of Nonsense* di Edward Lear. La Bibbia ci è familiare, Shakespeare è stato parecchie volte tradotto, più o meno bene, in italiano; c'è perfino chi da noi si è cimentato a tradurre le *Avventure d'Alice al Paese delle Meraviglie*; ma v'è un punto in cui ogni traduttore, per agguerrito o impazzito che sia, deve deporre le armi, e questo punto, per la letteratura inglese, mi pare che possa fissarsi sui *limericks* che Edward Lear mise di moda (ma non inventò) nel 1846. Intraducibili sono soltanto le opere che più riflettono l'intima peculiarità d'un popolo; e, invero, ogni inglese conoscerà più o meno la sua Bibbia, avrà più o meno letto o sentito recitare Shakespeare, avrà fin dall'infanzia avuto dimestichezza col *Cheshire cat*, col *mad Hatter*, e con le altre creature del Carroll, ma non sarà un inglese degno di questo nome se non si sentirà capace, in un momento d'espansione conviviale, d'improvvisare *limericks*. Perché poi quella strofetta di cinque versi umoristici, di cui l'ultimo ripete la stessa rima o (secondo un'altra maniera, favorita dal Lear) le stesse parole del primo,

si sia chiamata col nome d'una città irlandese, Limerick, i lessicografi non vi san dire con certezza; e siccome i casi d'etimologia incerta o sconosciuta son numerosi nel vocabolario inglese, non pretenderemo che proprio quei versetti assurdi abbiano un nome che non sia assurdo anch'esso. Se Edward Lear non inventò il *nonsense verse*, seppe però illustrarlo con quei suoi disegni puerili e insieme deliziosamente espressivi, che veramente ne son l'anima non meno delle parole. Senza la vignetta dello stupefatto signore che s'alza a metà sulla sedia, e gitta all'indietro le braccia, mentre osserva sul lunghissimo pennacchio della sua barba un campionario ornitologico, forse questi versi avrebbero meno sapore:

There was an Old Man with a beard,
Who said: « It is just as I feared! —
Two Owls and a Hen,
Four Larks and a Wren,
Have all built their nests in my beard! »

Tradurre questa strofetta? Ci si provò anni fa Carlo Izzo nell'« Ateneo Veneto » (novembre 1935), ma la sua traduzione non mi par punto allegra; e, a costo di passar per pazzi, riproviamo a adattarla: « C'era un vecchio dal gran barbone - Che urlò: M'aspettavo quel tiro birbone! - Due guffi ed un pollo, - Quattro lodole e un torcicollo, - Han tutti nidificato nel mio gran barbone! »

Questa strofetta, ed altre anche più buffe, accompagnate da ben intonati disegni, il Lear compose nei quattro anni che fu impiegato da Lord Derby a preparare un sontuoso volume di litografie sul serraglio e l'uccelliera di Knowsley Hall; all'ambiente solenne del castello reagiva ruzzando coi nipotini del lord, per divertire i quali fu appunto composta la prima collezione di *limericks*. E tale è la tendenza degli Inglesi a mitologizzare sui loro scrittori, che, a quel modo che si attribuirono a Bacone o all'Earl of Oxford le opere di Shakespeare, così si attribuì il *Book of Nonsense*, divenuto subito famoso, addirittura all'Earl of Derby ai cui nipotini era dedicato, e si pensò che Lear non fosse che un anagramma di Earl! Quasi che a scrivere drammi immortali o immortali quisquillie occorresse aver nelle vene sangue blu: tale è il rispetto degl'Inglesi per la loro aristocrazia. Perché, non c'è dubbio, il pubblico vide immediatamente nel *Book of Nonsense* un'opera che sarebbe passata ai secoli, e il solo a non esserne convinto fu proprio

l'autore che riteneva quei passatempi un'attività marginale alla sua professione di minuto pittore di animali e di paesaggi. Ma l'età vittoriana era l'età del decoro: i versi assurdi e le vignette puerili nessuno si sarebbe immaginato di classificarli nella categoria del Bello; anzi, certi genitori avevan paura che troppa familiarità coi *limericks* distruggesse nella loro prole il senso del bello. Ora essendo un artista per definizione creator di bellezza, ne seguiva che per meritare quel nome il Lear doveva coltivare le forme riconosciute dell'arte; e fu acquerellista delicato, e diligente e pedestre pittore di grandi quadri a olio; e tutta la sua vita spese in opere che al loro tempo trovarono benevoli acquirenti nell'aristocrazia che patroneggiò il Lear (questi dette lezioni di disegno anche alla regina Vittoria), ma che oggi sono relegate nelle soffitte dei castelli e nei magazzini delle gallerie. Lo stesso decoro imponeva che quell'eterno fanciullo che rimase il Lear, si presentasse al mondo come un signore rispettabile, con tanto di barba, e che cercasse di accasarsi. Sicché per un certo verso egli fu un artista mancato e un uomo mancato, e l'impressione che si ricava dalla lettura della penetrante biografia di Angus Davidson (*Edward Lear*, 1938) è, tra molto di buffo, fundamentalmente triste: vera vita d'umorista, dunque, se è vero che *humour* è un genere tra il riso e le lacrime. Il Lamb, il creatore del *humour* romantico, era stato insidiato dalla pazzia, il Lear fu un epilettico, ed ebbe tutta l'instabilità nervosa e la melanconia che accompagnano quel male. Siccome la sua anima non maturò mai, si conservò sempre di fanciullo e d'adolescente, egli non conobbe l'amore per l'altro sesso, ma ebbe appassionate amicizie per giovani signori, Fortescue, Lushington, Baring, e soffrì anelando a un'impossibile intimità spirituale. I giovani amici diventavano uomini, si sposavano, e il Lear si sentiva più solo: fece anch'egli timidi tentativi di sposarsi, a varie riprese, l'ultima volta quando aveva già oltrepassato la settantina, e poco gli restava di vita. Sfogava la sua deserta volontà d'amare cantando a mezza voce al pianoforte, su arie da lui inventate, sentimentali poesie di Tennyson: i versi *Tears, idle tears* lo facevano immancabilmente piangere. La sua irrequietezza psichica si rifletteva nella instabilità dei suoi soggiorni: la sua vita, povera d'avvenimenti, si configura come una cronologia d'itinerari. Il suo pretesto era di ritrarre dal vero paesaggi pittoreschi, in un'epoca in cui la fotografia

non s'era ancora assunta quell'impresa; i paesaggi li andava a cercare un po' dappertutto, sulle rive del Mediterraneo, in Africa, in India; ma il vero scopo dei suoi viaggi era di evadere dal proprio io. Ebbe per molti anni uno studio a Roma, prima a via del Babuino, poi a via Condotti, e produsse volumi di litografie di paesaggi italiani. Eran quelli gli anni del nostro Risorgimento, ma non ci aspetteremmo davvero dal Lear, alieno dalla politica, una testimonianza storica. Gli avvenimenti politici hanno in questa vita di barbuto fanciullo echi distanti e grotteschi. Una volta, mentre disegnava dal vero nei pressi di Aquila, un poliziotto borbonico lo scambiò pel detestato Lord Palmerston, avendo scoperto la firma del ministro sul passaporto, e lo condusse prigioniero al vicino villaggio esclamando: « Ho preso Palmerstone! » Un'altra volta, tornando a Reggio dopo un giro per la Calabria, trovò la città in subbuglio per un moto rivoluzionario, e dal cameriere dell'albergo, a cui aveva chiesto la chiave della stanza dove aveva lasciato la sua roba, si sentì rispondere: « O che chiave? O che roba? O che camera? Non c'è più chiave! Non c'è più roba! Non c'è più camera! Non c'è più niente! Tutto è amore e libertà! O che bella rivoluzione! » Nel 1871 decise di piantar le tende a Sanremo, e si costruì una villetta, ma la casa era appena finita, che un grande albergo sorse a togliergli la vista del mare, e il pover'uomo, già afflitto dagli acciacchi, dovette cercarsi un altro sito per una nuova villa, che chiamò col nome di Tennyson, e volle in tutto e per tutto uguale alla prima, per timore che Foss, il suo fido gatto, non la trovasse di suo gusto. Forse il suo spirito di fanciullo si sentiva più vicino agli animali che agli uomini; e gli animali ricorrono frequentissimi nei suoi disegni grotteschi; in quelli della storiella del gufo e del micio (*The Owl and the Pussey-cat*) dove il sentimentalismo romantico si consuma in un grottesco arabesco, — il capolavoro del Lear, che tutti i bimbi inglesi sanno a memoria — e in vignette meno celebri, ma fors'anche più significative: per esempio in una che ci rappresenta un barbuto e panciuto signore cogli occhiali, caricatura dell'autore, in atto di sedere in un nido tra i rami, col braccio posato sul dorso d'un compagno pennuto; che era, per Edward Lear, il modo di dire quello che un altro poeta, più grande e più infelice, disse una volta rivolgendosi al passero solitario: « Oimè, quanto somiglia al tuo costume il mio! »

1938.

RIMBAUD

Miss Enid Starkie, sorella del professor Starkie noto tra noi soprattutto per un suo volume su Pirandello, ha avuto la singolare fortuna di ottenere dal signor Haim Matarasso, appassionato bibliofilo ebreo originario di Salonico, il privilegio di consultare il copioso epistolario relativo a Rimbaud contenuto in una vecchia sdrucita valigia che aveva accompagnato in Africa il poeta negriero: valigia e documenti ceduti al bibliofilo dalla vedova di Paterne-Berrichon, la cui prima moglie era stata Isabelle Rimbaud, la sorella minore di Arthur. «E difficile», scrive Miss Starkie, «narrare l'emozione che ho provata nell'aprire la valigia piena di carte di mezzo secolo fa»; Paterne-Berrichon forse provò a suo tempo una emozione simile, ma pietà familiare gl'impedì di usare molte di quelle carte che avrebbero compromesso la manierata immagine di poeta cristiano che si era prefisso di presentare ai posteri. Miss Starkie è invece una studiosa precisa e scrupolosa, che può parlare, con eguale competenza, dell'estasi mistica e dell'*antrum amoris*, e di Rimbaud ci ha detto tutto il dicibile e l'indicibile in un grosso volume (*Arthur Rimbaud*, Londra, maggio 1938) che resterà probabilmente la biografia definitiva del poeta.

Cerchiamo i lineamenti del poeta nella sua famiglia: col padre, un borgognone di origine provenzale, buon soldato e buon amministratore (combatté in Italia nel '59), non riusciamo a trovare somiglianza alcuna; Arthur, in realtà, avrebbe dovuto chiamarsi col nome della famiglia materna, Cuif, ché della madre egli aveva l'ostinazione e la dura parsimonia contadina, e soprattutto degli zii materni gl'impulsi al vagabondaggio e alla ribotta. Questa coppia di zii è come un grottesco adombramento della carriera di Rimbaud: uno, fuggito di casa a diciassett'anni per evitare d'essere imprigionato per furto, si guadagnò il nome d'Africano per le sue poco encomiabili prodezze in Algeria, tornò in patria malato e morì ancor giovane; l'altro, invece, infingardo, ubriacone, violento, dandosi al vagabondaggio e alla questua, visse, a scorno e tormento della signora Rimbaud, novantaquattr'anni, e sul letto

di morte, in un ospizio religioso, chiese un litro di vin rosso invece dei sacramenti, e, ottenutolo dalle pietose monache, lo tracannò e dolcemente si spense. Ma quando si spense, i suoi nipoti Rimbaud, pei quali la madre aveva tanto temuto lo scandalo del suo esempio, eran già morti da un pezzo. Di questi, Frédéric crebbe un buono a nulla, con un'irresistibile tendenza a discendere nel grado sociale, e con nessun'altra ambizione che quella d'essere un carrettiere; Vitalie, che morì giovane, rivelò precoci tendenze letterarie; Arthur fu il prodigio, e Isabelle la persona normale, probabilmente la sola che davvero somigliasse al padre. Così, sovrapponendo i ritratti della famiglia, possiamo ottenere un'immagine che arieggia quella dell'uomo Rimbaud, pure rimanendo inesplicito il genio poetico che fiorì in quest'uomo per una breve stagione. Ci aiutano di più ad avvicinarci al nucleo della sua anima i suoi amori?

Mettiamole in fila, le persone amate da Arthur Rimbaud: una figura di satiro molle e sentimentale, cogli occhi mongolici e la barbetta rossigna, una donna di Harrar, un'indigena del Tigré, dall'aspetto molto primitivo, un giovane arabo... Si dice che in tutte le persone amate da un uomo si possa scorgere qualche tratto comune; ma solo un surrealista potrebbe metter d'accordo la figura del satiresco poeta Verlaine con quella d'un'indigena del Tigré. Infatti, i surrealisti han posto Rimbaud tra i loro santi padri. Ora, appunto gli amori di Rimbaud ci aiutano ad avvicinarci al nucleo della sua anima: ché solo chi abbia una dose cospicua di bestialità, o una eccezionale capacità d'idealizzazione, potrebbe siffattamente amare. Rimbaud, con tutto quel suo corpo dinoccolato e sproporzionato nelle mani e nei piedi, aveva occhi puri e chiari di serafino. Il Claudel lo definì « un mistico allo stato selvaggio ». Scrisse una volta il Rimbaud che si aveva torto a dire *Je pense*; che si dovrebbe dire invece *on me pense*; il poeta è solo uno strumento d'un occulto potere; egli non ha volontà propria. A un certo punto della sua adolescenza, il Rimbaud si sentì « chiamato », fu arso dall'esaltazione dei profeti e dei martiri; credette di poter provocare artificialmente la seconda vista per mezzo d'un *long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens*, fu il *supplicié du vice*, s'imbestiò per trasumanare. Si sentì dio — dice con qualche esagerazione Miss Starkie, che in questa ipotesi vede l'unica chiave della composita carriera del Rimbaud. Poi, passata l'infatuazione, il Rimbaud considerò l'amico Verlaine, e disse: « Ainsi

j'ai aimé un porc »; disse anche: « La débauche est bête, le vice est bête! », concluse: « Il faut jeter les pourritures à l'écart! », e di tutto fece getto, del suo amore, della sua vocazione, della sua arte. Ma, reso alla terra, gli rimaneva l'ostinata ambizione di acquistar potenza, non più per mezzo dell'Alchimia del Verbo, ma per la via battuta dalla comune degli uomini. Qui, le virtù contadine dei Cuiv avrebbero dovuto assisterlo. Gli nocquero, piuttosto. Parsimonia, onestà: a che potevano servire queste virtù nella selvaggia competizione di avventurieri senza scrupoli che trafficavano in Etiopia? Astuzia e senso d'affari, ci volevano; e il senso pratico che Rimbaud credeva di possedere era quella caricatura di esso che si ritrova presso i sognatori.

Come quando, a Londra nel 1872, Rimbaud, per ispirar confidenza nelle rispettabili famiglie presso cui sperava di trovar lezioni di francese, s'era comprato un cappello a cilindro, e quello soleva teneramente carezzare col gomito, per farne splendere la seta; e intanto, vestito di stracci, peregrinava con Verlaine di taverna in taverna — quelle tristi taverne inglesi dove si beveva in piedi, senza parlare — pei quartieri poveri e presso i *docks* che l'affascinavano, e sui *docks* risognava quei sogni di viaggi lontani che gli erano dapprima entrati in capo quando, fanciullo, soleva giocare nella barca dei conciatori di pelli sulla Mosa, ed ora forse avrebbe trovato un compiacente *gentleman artist* che l'avrebbe assunto come compagno per un giro del mondo. Ma le lezioni non eran venute, e Rimbaud s'era dovuto adattare a far l'operaio in una fabbrica di scatole di cartone, e a riservar la tuba per recarsi a leggere al British Museum (Miss Starkie ha scoperto due domande del Rimbaud per ottenere la tessera d'ammissione alla Reading Room), e in quella schiera di *déclassés* che ogni mattina sfilano dinanzi alle impassibili colonne ioniche del Museo Britannico, la figura del vagabondo dalle lunghe gambe, cogli'ingenui occhi ceruli all'ombra dell'imponente tuba, non sarà stata la men pittoresca. Il suo senso pratico! Un certo momento, era sicuro di far fortuna in Russia; aveva imparato la lingua, s'era recato a Vienna, e lì aveva fatto amicizia con un vetturale, e gli aveva pagato da bere, e il vetturale era scomparso col suo denaro e il suo bagaglio. Ma Rimbaud aveva buone gambe, e se queste fossero bastate, sarebbe arrivato in capo al mondo. Traversò le Alpi in una tormenta di neve; a Giava traversò la giungla disertando dal servizio

militare olandese in cui s'era arruolato. In Etiopia intraprese una pericolosa spedizione ad Ancober e a Entoto per trafficare armi con Menelik; e l'ostinazione e la resistenza del contadino ebbero ragione delle tremende difficoltà del viaggio. Ma quando si venne alla contrattazione con Menelik, il Rimbaud si lasciò aggirare come un fanciullo. Il socio di Rimbaud, Labatut, era morto, e Menelik pretese di ripagarsi di crediti che vantava verso costui detraendone l'importo dal prezzo del carico d'armi di Rimbaud; non solo, ma creditori di Labatut spuntarono da tutte le parti, e chi ricorrendo ai giudici, chi, ancor più astuto, facendo appello alla pietà dell'ingenuo bianco, riuscirono a spogliarlo di ogni guadagno. Un po' per orgoglio, un po' per compassione degl'indigeni, che gli parevano ignoranti e indifesi, il Rimbaud sdegnò di sfruttarli; d'altra parte — così pieno di contraddizioni era il suo carattere — il suo « senso pratico » non poteva lasciare intentato un ramo assai lucrativo di commercio, il traffico degli schiavi, e schiavi chiedeva al *factotum* di Menelik, l'ingegnere svizzero Ilg, in cambio delle sue merci di problematico esito (credeva merci desiderabili rosari e medagliette religiose, nonché cartelle per scrivere, in un tempo in cui Menelik ostacolava l'opera dei missionari, e di tutto si preoccupava fuorché di togliere i suoi sudditi dall'analfabetismo). E Ilg: « Quanto agli schiavi, non posso davvero procurarveli. Io non ne ho mai comprati, né desidero comprarli. Non lo farei neanche per me stesso ». Quel sozzo traffico ripugnava al galantuomo Ilg, che, d'altra parte, non si faceva scrupolo di prender percentuali da strozzino sulle vendite che per suo mezzo Rimbaud faceva a Menelik. Il senso pratico di Rimbaud! L'Etiopia era terra ancor vergine; c'era da impiantarvi tutte le industrie e tutte le arti; e Rimbaud si fece spedire dalla madre una serie di volumetti popolari — non si poteva imparar tutto sui libri? — che avrebbero fatto di lui un fabbricante di candele, di mattoni, di vetri, di ferramenta... Si privava del proprio mantello per proteggere i neri ignudi contro le piogge, e poi lesinava le provviste alle proprie carovane, che arrivavano a destinazione esauste e malate. Egli che aveva praticato tutti i vizi per diventar dio, ora conduceva una rigida vita d'asceta per diventare ricco. V'è qualcosa di folle nella discrepanza tra mezzi e fini in tutta la sua vita. Finché un giorno quegli che Verlaine aveva chiamato *l'homme aux semelles de vent* fu inchiodato su un letto

di spasimo: fosse carcinoma, o manifestazione terziaria d'una mal curata sifilide, la malattia lo mutilò, lo divorò. Tornato al paese natale, nella sua stanza d'infermo che aveva decorata di tappeti e oggetti abissini, il Rimbaud, sotto l'influsso del tè di papaveri preparatogli dalla sorella, alla luce delle candele, raccontava i suoi sogni del passato e i suoi progetti per l'avvenire con voce di nenia, accompagnandosi al suono d'un organetto di Barberia, e la gente del villaggio si fermava sotto la finestra, e faceva i suoi commenti sul figlio di Madame Rimbaud, su colui che aveva detto che sarebbe tornato ricco e forte dall'Africa. Anche questo secondo Africano, come lo zio, era tornato solo per morire. Ma Arthur Rimbaud era morto da un pezzo. Molti anni prima, quando non era stato ancora in mare, in *Bateau ivre* aveva consumato tutte le possibili esperienze oceaniche. E c'era bisogno dell'inferno etiopico a corollario di *Une Saison en Enfer*? Aveva detto: « Je me crois en enfer, donc j'y suis! » Similmente, nel *Doctor Faust* del Marlowe, Mefistofele, a Fausto che gli chiedeva come mai egli fosse uscito d'Inferno, aveva risposto: « Ma questo è l'inferno, ed io non ne son fuori ». Rimbaud era una di quelle anime che l'inferno lo portan dentro, qualunque cosa facciano, sotto qualunque cielo vadano. Un *poète maudit* nel pieno senso della parola.

1938.

MADemoiselle GERTRUDE

Sono in due a vantarsi d'aver creato la letteratura moderna in lingua inglese: Ezra Pound e Gertrude Stein. L'uno ha scritto *How to Read*, l'altra *How to Write*: come si deve leggere, e come si deve scrivere. Ezra Pound si vanta che i libri del suo canone son divenuti i breviari delle generazioni letterarie di questo secolo (egli stesso poi, nelle sue poesie originali, ha offerto florilegi e *pastiches* di quei supremi autori), Gertrude Stein sostiene che il suo racconto della vita della negra Melanctha Herbert fu il primo passo risoluto verso la letteratura novecentesca, e che il suo volume *The Making of Americans* fu decisamente l'inizio, il vero inizio, della letteratura moderna. Dobbiamo aggiungere, dopo ciò, che Ezra e Gertrude sono americani?

Immaginiamoci un incontro di questi due genî: da disgradarne quello (ipotetico) di Milton e Galileo; o un dialogo tra di essi: non meno solenne di quello tra Socrate e Diotima, se proprio vogliamo un paragone in cui uno dei membri sia femminile, il che non sarebbe poi necessario, perché tutto lascia credere che Mademoiselle Gertrude sia neutra. Ecco invece l'incontro riferitoci nell'*Autobiografia di Alice Toklas* della Stein, ora tradotta in spigliata prosa italiana da Cesare Pavese (Torino, 1938):

« Incontrammo Ezra Pound da Grace Lounsbury, venne da noi a pranzo e si trattenne e parlò tra l'altro di stampe giapponesi. A Gertrude Stein non dispiacque, lo trovava però poco divertente. Diceva di lui che era un volgarizzatore da villaggio... Ezra si fece rivedere col direttore di « The Dial ». Stavolta fu peggio che le stampe giapponesi, la scena fu assai violenta. Sorpreso dall'esplosione, Ezra capitombolò dalla poltroncina favorita di Gertrude Stein, quella che ho in seguito guarnita coi ricami su disegno di Picasso, e Gertrude Stein andò su tutte le furie. Infine Ezra e il direttore del « Dial » se ne andarono, e tutti avevano il diavolo. Gertrude Stein non voleva più saperne di rivedere Ezra. Ezra in fondo non comprendeva il motivo. S'incontrò un giorno con Gertrude Stein presso i giardini del Luxembourg e le disse: "Ma io ho bisogno di tornare a trovarvi". "Me ne dispiace assai", rispose Gertrude Stein, "ma c'è la signorina Toklas col mal di denti e d'altra parte siamo tanto occupate a raccogliere fiori di campo". Il che era tutto vero, alla lettera, come tutto ciò che Gertrude Stein scrive, ma Ezra ne fu sottosopra e non lo vedemmo mai più ».

Accanto a Ezra, Gertrude non vuole stare; ma consente di venir nominata insieme a Pablo Picasso e ad Alfred Whitehead, e loro tre sarebbero i tre grandi genî moderni: arte, scienza e letteratura (una volta il professore Bernard Faÿ, devoto di Mademoiselle Gertrude, fece una topica: disse che i tre spiriti veramente superiori da lui conosciuti nella vita erano Picasso, Gertrude Stein e André Gide, e Gertrude con tutta semplicità gli disse: « Giustissimo, ma perché volete metterci Gide? »).

Queste e altre amenità americane ci ammannisce l'*Autobiografia di Alice Toklas*, che potrebbe convenientemente trovar posto in biblioteca accanto al *Libro degli snobs* di Thackeray piuttosto che accanto alla

Vita del dottor Johnson del Boswell: ch  la Stein, facendosi Boswell di se stessa, e parlando di s  per bocca della garrula Alice Toklas, ha risolto in modo elegante il problema centrale dello *snoob*, che   poi quello di correre intorno a un albero fino ad acchiappar se stesso. Codesta operazione la Stein la fa con grazia, o, come dice il Pavese, con « un'adorabile ambiguit , che distacca, alleggerisce e ironizza le sue parole e i suoi gesti, a quel modo che, guardandoci dentro uno specchio, accade a noi tutti di sentirci diversi e irresponsabili ». Ma forse non occorre neanche sottilizzar tanto, e basta pensare all'« adorabile » vezzo dei fanciulli, di parlar di se stessi in terza persona, e di far di se stessi centro delle pi  improbabili leggende e mitologie. Il fascino dell'*Autobiografia* vien tutto da codesta puerilit ; n  si dissipa guardando il ritratto di Gertrude, il « famoso » ritratto dipinto da Picasso: eccola l , creatura senza et  e senza sesso, Mademoiselle Gertrude, che somiglia come due gocce d'acqua al ritratto di Alexander Pope, quel gran fanciullo avvizzito. Qualcuno potrebbe continuare il paragone, e fare un parallelo tra il magico distico eroico nel cui stampo il Pope calava le grandi banalit  dell'et  sua. e le filastrocche in cui la Stein, sforzandosi di essere il pi  banale possibile, cerca di comunicare... precisamente che cosa, i critici non son d'accordo, ma immaginiamo che sia: la magia del ritmo prelogico della frase¹. Ma Pope sar  bene lasciarlo in pace, e ravvicinare piuttosto la prosa della Stein alla pittura francese da cui ha preso l'avvio: Matisse, Picasso. Si son paragonate le pitture di Matisse ai disegni dei bambini: in entrambi trionfa la visione prelogica.

¹ Di fatto c'  una grande analogia tra lo stile della Stein e quello delle leggende di uno tra i pi  rudimentali dei popoli selvaggi, i Boschimani. In *Specimens of Bushman Folklore*, a cura di W. H. I. Bleek e L. C. Lloyd, Londra, G. Allen e Co., 1911, si troveranno molte pagine che la Stein potrebbe firmare. Eccone un esempio (p. 51): « Therefore, the Sun leaves the backbone for the children; the Sun does so. Therefore, the Sun says that the Sun will leave the backbone for the children, while the Sun assents to him; the Sun leaves the backbone for the children; therefore, the moon painfully goes away, he painfully returns home, while he painfully goes along; therefore, the Sun desists, while he feels that the Sun has left for the children the backbone, while the Sun assents to him; therefore, the Sun leaves the backbone; while the Sun feels that the Sun assents to him; therefore, the Sun desists on account of it; he (the moon) painfully goes away, he painfully returns home; he again, he goes to become another moon, which is whole; he again, he lives; he again, he lives, while he feels that he had seemed to die », ecc. Una lettura casuale di questi *Specimens* ha gettato per me molta luce sulla pretesa « originalit  » della Stein.

E Picasso ha detto: « Ogni volta che comincio un quadro, ho come la sensazione di gittarmi nel vuoto; non so se cadendo mi ritroverò in piedi ». La Stein, nelle sue opere caratteristiche, si getta a capofitto in un vortice di parole, e ricade sui piedi... qualche volta. Qualche volta le sue frasi fan pensare a Matisse; più sovente — l'argomento invita al bisticcio — a una matassa, una matassa aggrovigliata. Ecco ad esempio il principio di *Composition as Explanation*, e va citato in inglese, tanto il senso non conta:

« There is singularly nothing that makes a difference a difference in beginning and in the middle and in ending except that each generation has something different at which they are all looking. By this I mean so simply that anybody knows it that composition is the difference which makes each and all of them then different from other generations and this is what makes everything different otherwise they are all alike and everybody knows it because everybody says it ».

Alice Toklas ci parla d'un profumo che l'amante di Picasso si comprò pagandolo la cifra favolosa di ottanta franchi, che allora eran sedici dollari: era un profumo chiamato « Fumo » che non aveva nessun profumo, ma un colore meraviglioso; pareva davvero fumo liquido imbottigliato. Ecco un'immagine dell'astrazione a cui tende la prosa della Stein, il cui motto, usato sulla carta da lettere, è: « Una rosa è una rosa è una rosa è una rosa ». Profumo senza profumo, rosa araldica: la Stein mira a una semplificazione che distrugga ogni associazione di sentimento; né fatti né sentimenti debbono esser materia della prosa o della poesia. E qui si potrebbe fare un bellissimo discorso, dire per esempio come qualmente il processo artistico della Stein rassomigli alla purgazione mistica descrittaci da San Giovanni della Croce, come a tal quintessenza possano arrivare solo gli spagnoli (Picasso è spagnolo come San Giovanni della Croce) e — così almeno asserisce Alice Toklas — gli americani; ma preferiamo non disturbare i santi, e ridiscendere tra i fanti, e se non è bamboleggiamento quel che la Stein scrive quando vuol fare della grande arte, allora passeggiino i delfini tra le selve, e le tigri ircane allattino i teneri agnelli:

« Melanctha Herbert non aveva fatto la sua vita affatto semplice come Rosa Johnson. Melanctha non aveva trovato facile per se stessa fare andar d'accordo i suoi desideri con quello che essa aveva. Melanctha

Herbert perdeva sempre quello che aveva nel desiderio di tutte le cose che vedeva. Melanctha era sempre lasciata quando essa non lasciava gli altri. Melanctha Herbert... »

E così via. Questa è la Stein maggiore, la cui arte « somiglia alle fughe di Bach »; ma la Stein minore, la signorina Gertrude più alla mano, si lascia leggere assai più facilmente; di fatto, a parte « l'adorabile ambiguità » dell'autobiografia per interposta persona, la Stein dell'*Autobiografia di Alice Toklas* e del suo seguito (*Everybody's Autobiography*) scrive più o meno nello stile vivace e pettegolo di tutti i diaristi, e siccome, qualunque sia la sua importanza, ha vissuto a contatto di persone importanti, in anni importanti, e in luoghi importanti, va da sé che le sue chiacchiere c'interessano. Sarà stata la prima — come si vanta — a scoprire la grandezza di Matisse, di Picasso, di Juan Gris, ecc. ecc., o non sarà stata la prima; ma quelle sue scorribande dai venditori parigini di quadri, quelle avventure di collezionista e di *snob*, quei suoi rapidi schizzi d'incontri, quelle malignità sul conto di compagni e di conoscenti, ci fan benedire il momento in cui il *dé-mone* dello snobismo ha posseduto in forma così acuta questa ex-studentessa di medicina. E strizziam l'occhio quando ci dice che il vero modo per godere d'un paesaggio è di voltargli le spalle, e che il soleone riposa gli occhi e il capo: la Stein s'è fatta a Parigi, e quella d'*épater le bourgeois* è una vecchia e riconosciuta arte parigina. E quando, con fondamentale sussiego malgrado il compromesso faceto, ci opprime col senso della sua propria importanza e della fama delle sue opere, facciamo come Maddalena, la domestica che la Stein aveva a Fiesole: « Ho i miei dubbi che Maddalena apprezzasse molto l'onore di trovarsi fra gente così degna di nota. In Italia si è troppo avvezzi alle celebrità e ai discendenti delle celebrità ». O ripensiamo all'aneddoto che si racconta d'un altro americano, il mediocre pittore Benjamin West, il quale trovandosi a passeggiare agli Champs-Élysées in compagnia del famoso uomo di stato Robert Peel, e notando che la gente si voltava nella loro direzione, osservò: « Come onorano l'arte i Parigini! » Resti pure alla Stein l'illusione d'essere il personaggio centrale delle sue memorie; purché seguiti a parlarci anche degli altri!

1938.

ESPERIENZA DANNUNZIANA

« Le pareti erano tese di un raso molto lucido color nocciola ma scomparivano sotto le stoffe orientali, sotto i tappeti persiani, sotto i brani di broccato vecchio, tesi, aggruppati fantasticamente, tenuti fermi qui da un grande piatto lucidissimo di ottone a sbalzo, altrove da una scimitarra artisticamente cesellata, altrove da un grande fascio di piume di pavone disposte a ventaglio... Ma la nota dominante, stranissima, era, sopra una parete, un pezzo di broccato giallo antico, qualche cosa come un orifiamma, tagliato nella larghezza e nella lunghezza da una croce che acciecava, che risaltava su tutte le mezze tinte di nocciola di mattone smorto, di rosa pallidissima che regnavano in quel salotto... In certi leggerissimi vaselli opalini dei giacinti rosei, carnicini, violetti, bianchi, lilla pallidissimi; sopra un divano, da un vaso giapponese, una rosa si era sfogliata, come di languore. Dei cuscini di piume, larghi, di seta rossa, rosea, scarlatta, porporina, rosa secca, in tutte le gradazioni del rosso, dal seno della rosa bianca al tetro color vinoso, erano ammassati in un angolo: se ne poteva formare un sedile, un letto, un trono ».

Era il 1885; e la Roma che d'Annunzio conquistava in quel tempo era la Roma di questa *garçonnière*, collocata da Matilde Serao a piazza di Spagna numero 62, ma di fatto esistente in cima ai pensieri di tutta la gente di buon gusto. Quello era il gusto a cui s'infeudò Gabriele d'Annunzio venendo dalla provincia; e credo che, chi sappia veder con occhi attenti le sale del Vittoriale, ci ritrovi dappertutto quel fantasma di pareti tese di un raso molto lucido, di brani di vecchio broccato, di piume di pavone a ventaglio, di vaselli opalini. D'Annunzio è stato amante, aedo, soldato, eroe; il sedile è divenuto un letto, poi un trono, il trono del principe di Montenevoso: ma in sostanza, a formarlo, sono stati sempre gli stessi cuscini, disposti negli aggruppamenti più vari, ma sempre gli stessi, sempre. Ciò è stato detto a sazietà dai critici; non resta che consacrarlo in un emblema, e offrirlo al Poeta che amò le imprese e gli emblemi. C'è qualcosa di tremendamente fisso negli emblemi,

come nelle rituali figure dei mosaici bizantini; come in d'Annunzio. Suntuoso personaggio araldico, re di fiori o di picche (o tutt'e due), fissante coi suoi grandi occhi tondi nel volto tondo ornato d'un sospetto di barba fiorita, mescolato per un caso strano nel mazzo bonario delle carte italiane, carte borghesi e popolane, coppe bastoni denari spade. Veniva dalle corti d'amore, veniva dai tornei cortesi, così inappuntabile lindo e lontano, e squillava la sua tromba eroica d'argento, veniva in un salotto Biedermeier colle sue poltrone comode, i suoi punti in croce, i suoi cari ritratti di famiglia e gli orologi sotto campana: questa fu la rivoluzione portata da d'Annunzio nella letteratura italiana. Quando noi nascemmo, le pareti tese d'un raso molto lucido color nocciola, con tutto quel che segue, eran vecchie di più di dieci anni; e la tromba d'argento squillava forte.

Appena cominciammo a leggere per nostro diletto, ci venne tra le mani quella bella carta elegante di reuccio di fiori (allora era soprattutto di fiori), e ciascuno di noi la giocò come seppe. Ma tutti l'abbiamo giocata, almeno una volta. Guardate le nostre calligrafie: c'è un momento nella nostra giovinezza in cui l'onesta calligrafia appresa a scuola s'è impennata, ha preso angoli arditi, è divenuta bizzarra e insieme ricercata. È il momento dannunziano. Avevamo letto d'Annunzio, avevamo visto il suo autografo. Il nostro carattere (la calligrafia, e anche un po' il carattere) lo riverberava. Certi di noi, partiti di lí, si son poi sviluppati per conto proprio, e nella loro scrittura d'oggi sí e no scoprireste qualche lettera, qualche aggruppamento di tipo dannunziano. Altri son rimasti lí sempre, magati: costoro hanno un motto sulla carta da lettere, che di preferenza è carta a mano, giallina, cogli orli ondati. Ah, quei tagli, quella ritmata irregolarità delle righe: « inconfondibili », come si dice. Ne conosco parecchi, antichi vassalli del re di fiori, attestanti nella voce o nel tratto l'antica fedeltà, evidenti come i servi-tori dei *ci-devant* Borboni.

Conservo un componimento di liceo sulle *Elegie romane di Gabriele d'Annunzio*: e il nome del poeta è stato ricalcato di sull'autografo (possedevo una copia del *Piacere* dedicata « A Luigi Gullí, fraternamente »), e nella calligrafia si scopre qua e là qualche ingenua traccia di goffa imitazione. A rileggere il componimento oggi, mi vien fatto di scuotere il capo: no, non sono stato un precoce, per dirla con un eufe-

mismo. Mi pare che il mio maestro Alfonso Bertoldi mi facesse qualche elogio per quella composizione, ma fu tutta bontà sua. Tra l'informazione di seconda mano, le frasi cincischiate, e le parole usate a sproposito, trovo tuttavia un curioso indizio: citavo una fonte flaubertiana, e una shelleyana. Non che le avessi trovate io, vèh! Ma m'interessavano quei raffronti, e dicevo per esempio: « Flaubert vede soltanto il passo dei leopardi; d'Annunzio vede insieme la flessuosità e il colore; il nitrire dei liocorni si cambia, nel poeta italiano, in un "sommesso fremito di belve", assai più profondo ed efficace ». Profondo? efficace? Mah, così mi parve allora.

Poi anch'io ho il mio *skeleton in the cupboard*, come dicono gl'inglesi; gl'italiani d'una volta dicevano qualcosa di simile: aver l'impiccato all'uscio; ma preferisco l'immagine dello scheletro nell'armadio, perché si tratta proprio d'uno scheletro in un armadio; lo scheletro o poco più d'un dramma che, al liceo, ci mettemmo in due a scrivere; e l'altro non lo nomino, perché forse non ci avrebbe piacere, essendo stato un personaggio assai notevole a Firenze. Il dramma, anzi, poema drammatico, si chiamava *Frine*, e si divideva in « episodi »; e i personaggi erano *dramatis personae*, e la parola « fine » era sostituita dalla frase: *explicit magnae meretricis fabula*; e c'erano lunghe didascalie di questo tipo: « Appare la riva sacra d'Eleusi, presso le fresche acque del Cefiso, a cui sorride da tutto il volto Afrodite bevendo », e i versi ve li risparmiò. Ma l'imitazione non era che a mezza voce; più prepotente era lo spirito parodistico. Non ricordo bene se si cominciasse come una parodia e se qua e là poi la penna ci prendesse la mano, o se si cominciasse sul serio, e poi si vedesse che, a volgerla in burla, la cosa aveva più sapore: fatto è che *Frine* riuscì uno di quei documenti ingenuamente pornografici quali si scrivono negli anni di liceo (c'è chi c'insiste anche dopo: lo Swinburne scrisse un'epopea pornografica, serio-faceta, a varie riprese, per tutta la sua lunga vita!) Il mio compagno, che s'era imbevuto d'Aristofane nella versione del Romagnoli, gittava giù passi pieni di ribalderia, che io poi cucinavo alla maniera dannunziana; e l'effetto, anche oggi, conserva qualche sapore grottesco. E come ci documentammo su Atene e gli usi ateniesi! Il terzo episodio (mai scritto) è tutto in fonti.

D'Annunzio ci servì anche da galeotto, accanto a Ovidio, ma la giovinetta a cui, in un ameno angolo balneare dell'Adriatico, detti da

leggere *Il Piacere*, non capì che le descrizioni di Roma; quei raffinati amori di Andrea Sperelli le riuscivano profondamente misteriosi; e ci servì molto più l'episodio di Piramo e Tisbe, con quell'onesto muro divisorio e quegli innocentissimi baci.

Poi lessi molti francesi, alcuni inglesi, e d'Annunzio prese per me un altro aspetto. Ero all'università, mi si era sviluppato il bernoccolo filologico, ed ecco che quel non so che tra il *detective* e l'antiquario che ci ho dentro provava gusto a rintracciare origini, a rimuovere patine. Era un esercizio facile, con d'Annunzio, un indovinello a parole incrociate per principianti, si direbbe oggi. Ma io ero un principiante, e le ricerche eran così immancabilmente fruttuose che l'insistervi ch'io facevo mi appare anche oggi perdonabile. Del resto la sorpresa non era solo mia. Ricordo che faccia fece il mio caro maestro Parodi (dovevo discutere con lui la tesi sulla *Lingua di G. d'Annunzio*) quando gli mostrai la fonte di molti poemetti d'*Alcione* nel *Volgarizzamento di Palladio*. La sensazione fu tale, che Parodi propose subito un articolo nel « Marzocco ». Doveva aver proprio perduto la testa, a pensare che il « Marzocco » avrebbe pubblicato il più curioso « plagio » dannunziano! L'articolo finì invece nella « Rivista delle Biblioteche e degli Archivi », e fu il mio primo articolo.

Intanto ero venuto a contatto con gente della Voce, e conobbi un vero dannunziano, Nello Puccioni. Aveva uno studio in piazza d'Azeglio, tutto decorato di cartigli e di motti, tra fregi stile floreale con velleità neoclassiche; quando poi, anni fa, a Roma, ho veduto lo studio di Primoli, con tanti motti e tanto gusto alla De Karolis, m'è venuta addosso quella vaga tristezza che ci prende a ritornare nei luoghi della nostra adolescenza. Nello Puccioni mi dette una copia di una sua tragedia storica su *Lucrezia Borgia*, con didascalie di questa fatta: « Intorno, per le pareti, quasi ad altezza d'uomo, corre un rivestimento di noce oscuro, intagliato or sì or no dell'arme dei Borgia », e attrezzi scenici quali « una pesante drapperia di damasco chermisì » e « un bigonzone a due orecchie ». E i personaggi parlavano così: « Le è stato maestro messer Muciatto e nel tocco del leuto mai nessuno ha conosciuta una maggiore soavità ». Si trattava, come sempre, di un figlio spurio che madonna Lucrezia aveva avuto da un cameriere; ma in fondo in fondo il dramma del buon Puccioni non era né peggio né me-

glio di tanti drammi storici, l'omonimo di Victor Hugo non escluso. Il professor Puccioni mi dedicò quel « peccato giovanile » perdonandomi « anche la demolizione ». Preparavo uno studio sul d'Annunzio, e il Puccioni mi fece la legittima domanda: « Perché non cerca di vedere il Poeta? » È curiosa, ma non ci avevo pensato, e pensato che ci ebbi, l'idea mi lasciò freddo. Mi son domandato tante volte perché non ho mai avuto la curiosità di conoscere di persona il Poeta a cui ho dedicato non piccola parte dei miei studi. Più tardi, ebbi tanta curiosità di conoscere Soffici, Cecchi e qualche altro scrittore; certe mie passeggiate in bicicletta a Poggio a Caiano, di prima primavera, son tra i miei ricordi più deliziosi; leggevo Rimbaud, e Soffici era per me un luogotenente di Rimbaud, oltre che un ammirevole toscano. Ma d'Annunzio, no; non ho mai desiderato di conoscerlo; non sono neanche sicuro se l'ho inteso parlare da un balcone a Roma; se l'ho inteso, ero molto lontano e sperduto tra la folla; ma sono stato tra tante folle, poi, e di parole dai balconi se ne son dette fin troppe, da noi. Una volta mi è capitato di pensare a d'Annunzio leggendo questo giudizio di Leopardi sul Monti: « Tutto quello che spetta all'anima, al fuoco, all'affetto, all'impeto vero e profondo, sia sublime sia massimamente tenero, gli manca affatto. Egli è un poeta veramente dell'orecchio e dell'immaginazione, del cuore in nessun modo ». Parole che forse non vanno a pennello al d'Annunzio; ma mi pare di scorgervi il perché della mia mancanza di desiderio di conoscerlo. Era un magnifico re di fiori e di picche; si può guardare, ma *conoscere*? È un'altra cosa. Puccioni in ogni modo fece del suo meglio per procurarmi contatti; un fido abruzzese, segretario e tirapiiedi di d'Annunzio, faceva il veterinario, e l'andai a trovare ai Macelli. Ora quella visita mi si è mescolata nella memoria con la visita a una *plaza de toros* a Siviglia, e il bravo abruzzese non riesco a vederlo che come un vecchio torero in ritiro che mi fece da guida. E forse c'è una somiglianza occulta. Ma i misteri degli scartafacci della Capponcina l'abruzzese non me li rivelò. Lui aveva salvato il Tommaseo-Bellini quando i creditori mossero all'assalto della Capponcina. Inoltre d'Annunzio faceva uso d'un misterioso lapis rosso e blu. Mi mostrò anche un libriccino piccino, legato con profusione di dorature, e si chiamava *La tiranna di Policoro*. Puccioni, che aveva una raccolta dannunziana, agognava quel libriccino. Credo

che dopo anni di assedio si cavasse la voglia. Quanto alla mia tesi, non ebbe che un mediocre successo: ne conservo una copia con queste parole, scritte di proprio pugno da uno dei relatori, Guido Mazzoni: « Me ne rimetto ai dotti colleghi ».

Poi andai in Inghilterra, e di quando in quando lessi poesie di d'Annunzio ai miei scolari; e certe che m'eran piaciute, a rileggerle a gente di tutt'altre tempre, non mi piacquero più; ed altre che poco m'avevano attirato, mi piacquero meglio; ma d'Annunzio in me aveva sofferto un'eclisse. Fu colpa di Swinburne, o meglio, fu colpa di d'Annunzio che aveva preso tanto da Swinburne, ma rendendolo più spesso e polito, scavandone via di sotto tutto il sostrato. Sostrato morboso, sí, ma che offriva alcuni problemi interessanti che d'Annunzio non offriva. E finí che m'interessò quell'opera di d'Annunzio in cui egli sembra aver dato dello Swinburne qualcosa di più che non le sole immagini, il *Forse che sí*. Poi tutti, d'Annunzio, Swinburne, e tanti altri, si fusero in un corale; e *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* fu il punto d'arrivo dei miei studi dannunziani.

1938.

COMPORTAMENTO DI D'ANNUNZIO

L'osservazione m'è capitato di farla rileggendo una pagina del *Fuoco*. Stelio e la Foscarina visitano la villa dei Pisani a Strà. « Le stanze erano vaste, parate di stoffe svanite, ornate nello stile dell'Impero, con gli emblemi napoleonici ». Fin da queste prime parole si presenta una di quelle interpretazioni lugubri dello stile Impero quali eran tradizionali nella seconda metà del secolo scorso, come ho avuto occasione di notare altrove¹. Infatti i fantasmi si affollano; fantasmi di cose, « fiori dipinti ad acquerello... pallidi come quei fiori disseccati che si pongono sotto i vetri per ricordo di un amore o di una morte », fantasmi di persone, « donne coronate che avevano celato la loro sventura e il loro deperimento in quella dimora ampia come una reggia e come un monastero », soprattutto la regina di Spagna amante di Manuel Godoy, che nelle tele del Goya spira grottesca e massiccia sensualità, e

¹ *Gusto neoclassico*, p. 123 segg.

qui vorrebbe circonfondersi d'un postremo velo di poesia, quasi fosse una delle fatali regine del *Masque* di Swinburne. Passiamo poi nella stanza dell'Imperatore. Anche qui pallide reliquie, e il vasto letto sormontato da baldacchino è, come ci si aspettava, una « specie di talamo funebre » che si prolunga nello specchio appannato tra due vittorie sostenenti candelabri. Stelio si stupisce di non provare il turbamento che danno ai cuori ambiziosi i vestigi di Napoleone: « forse gli ottundevano lo spirito l'odore del rinchiuso, il tanfo delle vecchie stoffe e delle materasse, la sordità del silenzio ove il gran nome non dava alcuna risonanza mentre lo stridore di un tarlo vi persisteva così distinto ch'egli credeva di averlo dentro l'orecchio. Sollevò un lembo della coltre gialla e lo lasciò ricadere rapidamente come se il guanciale sottostante fosse verminoso ». Certamente il d'Annunzio rievoca qui un'impressione personale. Ma la Foscarina avrà proprio pronunziato quelle parole che mettono il finale suggello alla lugubre descrizione: « Andiamo! Usciamo! Non si respira qui »? Perché in *Nana* dello Zola, la descrizione del « sepolcrale » salone Impero di Madame Muffat de Beuville, parato di giallo come la stanza dell'Imperatore nella villa dei Pisani, si conclude con le parole d'uno dei visitatori: « On crève ici; nous allons filer », che corrispondono, sia pure su un tono più volgare, all' « Andiamo! Usciamo! Non si respira qui ». Un'altra fonte dannunziana? Il mio primo impulso, si capisce, è stato quello d'aggiungere una nuova scheda al vecchio catalogo di fonti a cui m'affacciavo una ventina di anni fa. Ma subito mi sono accorto che il concetto di « fonte » non quadrava affatto. Reminiscenza, allora? Io credo che il d'Annunzio, scrivendo quelle pagine del *Fuoco*, non avesse affatto presenti alla memoria le pagine di *Nana*. Le aveva lette, certo, chi sa quando, e l'impressione era passata dal piano intellettuale a quello delle reazioni spontanee. Aveva creato un abito. Come in un fanciullo la ripetizione degli atti stabilisce inevitabili associazioni, e parole e azioni ad esse legate dalla consuetudine assumono la fissità d'un rituale. Stanza Impero — odor di rinchiuso — uscire all'aria aperta: ecco una catena saldata per sempre nella coscienza, o nella subcoscienza di d'Annunzio. A tale stimolo tale risposta.

L'originalità d'un artista consiste nella rottura delle associazioni più ovvie. A un estremo della creazione letteraria sta il petrarchista che procede a stampini e a frasi consacrate, all'altro estremo James Joyce che

crea un linguaggio esclusivo, tanto poco comune con gli altri uomini da non essere inteso. È vero che in noi posson prodursi le associazioni più bizzarre — sebbene forse non tanto bizzarre quanto vorrebbe il Freud —, ma è anche vero che ordinariamente le nostre associazioni seguono la china più banale. Il fondo dell'apparentemente variopinta vita è grigio assai. Non per nulla in America si è scritta poesia di « masse ». La maggior parte degli scrittori è molto più prossima al petrarchista che a James Joyce; non si attenta a disturbare le associazioni consacrate; anzi, il romanziere popolare ci vive sopra. Opere fatte in serie, sentimenti dal decorso inevitabile e previsto; questo è il gradino più basso e più largo della scala letteraria.

La ragione dell'insofferenza sentita da molti per parte (gran parte, vogliono alcuni) dell'opera del d'Annunzio, non sta nell'abuso di fonti (al plagio, oggi, poco si crede), nella sensualità, o in qualsivoglia altra menda sia piaciuto ai critici di rilevare. Sta, mi pare adesso, in qualcosa di diverso, in una peculiarità che intacca più profondamente la sua espressione. Dalle sue letture d'Annunzio ha creato, meno deliberatamente di quel che non sembri, un codice di comportamento; egli è rimasto formalista come un eterno fanciullo, attaccato a determinate catene d'associazioni, irrigiditosi in esse. Chiunque ha osservato i bambini sa che enorme importanza abbia il rituale nella loro vita; caso più noto, la loro necessità, per addormentarsi, della ripetizione di certe circostanze, sempre le stesse. Il poeta, si sa, è « il fanciullino »; ma su quest'aspetto del fanciullino credo che il Wordsworth e il Pascoli non si sian soffermati. D'Annunzio, mi pare, l'illustra bene. Orientato dalla sua sensibilità verso un gruppo d'autori che, all'ingrosso, si definiscono decadenti, s'è creato di lì un comportamento; ha reagito secondo formule che, per essere le formule d'un gruppo eccentrico, avevano la virtù di riuscire nuove e anche irritanti all'ambiente borghese italiano in cui il d'Annunzio si trovò ad operare. È stata l'inevitabilità di quel comportamento a suscitare, a suo tempo, sí forti reazioni contrarie; ed è pur essa che grava di tanta passività il bilancio dell'arte dannunziana. « Così partia le rose e le parole » è uno squisito verso del Petrarca; ma quando la Foscarina — per togliere un altro esempio dal *Fuoco* — narra della sua interpretazione giovanile del personaggio shakespeariano di Giulietta: « Le rose furono il mio solo ornamento. Le mescolai alle

mie parole, ai miei gesti, ad ogni mia attitudine: ne lasciavi cadere una ai piedi di Romeo quando c'incontrammo, ne sfogliai una sul suo capo dal balcone, e di tutte ricopersi alla fine il suo cadavere nel sepolcro » — troveremo che la ripetizione inevitabile d'un atto leggiadro cade sott'altra categoria che quella della leggiadria. Così è in d'Annunzio. La prevedibilità delle sue reazioni sconcerta. Che le sue donne fatali tolgan le parole di bocca a quelle dello Swinburne non è fenomeno che si possa esaurire in sede di moralità letteraria, di plagio. È, piuttosto, materia di rituale, d'etichetta, di comportamento. Si è molto spesso usata nei riguardi del d'Annunzio l'immagine del suggello e della cera: egli avrebbe messo il suo suggello « inconfondibile » su ogni appropriazione. O dobbiam dire, invece, che egli stesso è come cera che, una volta ricevuto un suggello, lo conserva per sempre? Gioco sapiente di rime, malia musicale di frasi, nulla riesce a distrarre dalla inevitabilità di gesti, impressioni, reazioni. Oggi d'Annunzio pare a molti illeggibile.

Tornerà a esser letto con gusto quando il tempo avrà dato la patina al suo manierismo. Tornerà come delizioso manierista; il suo mondo rituale e atteggiato senza possibilità di varianti rivivrà come « costume ». La coerenza quasi meccanica, superumana, del suo comportamento farà una seconda volta, con diversa tempra, la sua fortuna. Farà veramente epoca: quell'epoca che noi, per avervi vissuto dentro, non vediamo ancora con sufficiente distacco. Tra due pilastri di date, come tra due tenenti araldici legati da un cartiglio: *Ne plus ultra*, apparirà la costellazione fissa e puntuale del suo blasone, proprio come nello stemma del principe di Montenevoso: *Immotus, nec iners*. La sua stessa rigidità di perfetta mimesi — come un cerimoniale di Corte defunta — farà la sua grazia « inimitabile ».

1941.

ROMA SENTIMENTALE

Intonso, nuovo di zecca, ho trovato pochi giorni fa da un libraio di seconda mano in via di Monte Brianzo, a due passi dalla casa dove l'autore si spese due anni or sono, *Roma sentimentale* di Diego Angeli. Dapprima ho esitato se tagliare le pagine dell'« elegante elzeviro » che l'editore Voghera ripubblicava nel 1904 (la prima edizione assai rara,

è del 1900) in quella *Piccola Collezione « Margherita »* che cercava d'imitare le squisitezze fin-di-secolo delle parigine *Collections Guillaume*; e in queste, sotto l'insegna di fiori di loto bianchi e azzurri, scrivevano Jean Lorrain e altri decadenti matricolati, mentre nella nostra *Margherita*, la cui copertina, come la carta che involge l'omonimo panforte, era decorata da un fregio dei bonari fiorellini dei prati, vedevan la luce opere di De Amicis, Panzacchi, Barrili, ed altri uomini dabbene. Pei bibliofili un volume intonso ha un pregio infinitamente maggiore d'un volume manomesso, e certo, a voler conservare all'elegante elzeviro tutto il suo profumo di cimelio d'un'età defunta, tagliarlo non bisognava. D'altronde c'era il piacere d'immaginarsi il volume uscito allora allora, d'esserne uno dei primi lettori, come avrebbe potuto essere al principio di questo secolo non il bimbetto vestito alla marinara che ero io, ma mia madre, che m'era ricordata appunto dalla vignetta della copertina di *Roma sentimentale*: una dama in costume d'amazzone seduta su una balaustrata in un parco.

Ho tagliato le pagine, e veramente poche volte m'è successo di trovare sí fedele specchio del gusto d'un'epoca. E un poco ho sorriso — perché chi di noi quarantenni non ha nell'adolescenza sospirato dietro a « colei che aspetto e che verrà », e non ha qualche gratuito « fascio di rose » sulla coscienza? — ma insomma, m'è parso che il tempo sia molto vicino in cui quel gusto dell'epoca floreale dannunziana non ci parrà piú vecchio, e quindi fuori di moda e buffo, ma antico, cioè moda tra le mode, passato dal magazzino del rigattiere al negozio dell'antiquario, non piú ciarpame, ma cimelio. L'Angeli, forse, non aveva grandi cose da dire, ma appunto per questo la sua anima immensamente ricettiva riproduceva tutte le piccole cose, i motivi nell'aria, le arie di stagione, i vezzi del parlare, le eleganze del comporre, che nei grandi scrittori si perdono e si consumano come gocce d'acqua in un mare. Tra le opere somme, che non appartengono a nessun periodo in particolare, ma hanno un sapore loro proprio, e le opere dimenticate, che neanche appartengono ad alcun periodo, perché non hanno nessun sapore, c'è una vasta classe di opere che assai mi dilettono — spesso, lo dico con un po' di vergogna, piú mi dilettono degli autentici capolavori — per il minuto e fedele ritratto che esse dànno d'un periodo. Nei riguardi di codeste non condivido affatto il disprezzo di Pécuchet.

Bouvard si rileggeva Paul de Kock, sfogliava le vecchie collezioni di *Hermite de la Chaussée d'Antin*: « Come si fa a perdere il tempo con tali bazzecole? » osservava Pécuchet. « Ma in seguito ciò sarà molto curioso, come documentazione », replicava l'altro. « Va' a farti benedire con la tua documentazione ». Si stenta a credere che per bocca di Pécuchet volesse esprimere la propria opinione l'autore di *Salammbô*.

Oltre che possedere tale interesse di curiosità, *Roma sentimentale* attinge una sua perfezione: la perfezione dei *clichés* inevitabili, o dei cani di razza che debbon rispondere punto per punto a un tipo. La prima formula di questa Roma dell'Angeli l'avevano data i Goncourt in *Madame Gervaisais*; d'Annunzio l'aveva elaborata nei paesaggi romani del *Piacere*, delle *Elegie romane*, della *Chimera*; con l'Angeli la maniera si cristallizza, e si ha un'iconografia non meno rituale della bizantina. Si guardi come tutto, ambiente, mosse, aggettivi, sia caratteristico in questo brano: « Di tanto in tanto passava una carrozza chiusa con qualche signora avvolta nelle pellicce, coperta dai sontuosi mantelli invernali. Si vedevano balenare i pallidi profili conosciuti sul fondo cupo della carrozza, quelle bocche dolenti o scherzevoli, quei capelli fulvi o bruni, quegli occhi languidi o imperiosi tante volte ammirati. Altre signore passavano a piedi, con movimenti ritmici, tra il fruscio della seta lasciando tracce di profumo — si vedevano i piccoli piedi oltre l'orlo della veste, e le linee dei fianchi e la mano inguantata che sorreggeva la gonna con un atteggiamento di grazia. Quelle donne sorridevano vinte dalla beatitudine della mattina primaverile: dietro la veletta i labbri si aprivano sui denti umidi e luminosi ». A questo punto ci par quasi di sentire odor di violette. E valga il vero, troviamo subito dopo: « Qualcuna recava nel manicotto o sul seno un piccolo mazzo di violette e i fiori, in quel tepore umano, morivano dolcemente esalando un odore più grave, in gloria del bel corpo femminile ». O in questo ritratto di « donna lunare, tutta nera e bianca », nera di vesti e bianca di viso: « in mezzo a tutto questo tenebrore, un volto bianco, anemico, senza colorazione, una bocca sottile e a pena rosea, che aveva una strana espressione di ambiguità e di mistero, due larghi occhi grigi, d'un grigio d'opale, a pena iridati da qualche venatura d'acciajo... », chi non saprà, trovando in fin di pagina le parole: « Ed io non l'avevo mai », completare da sé: « veduta sorridere »?

Vista come sfondo ad amori illustri e clandestini, la Roma dell'Angeli è vestita secondo un figurino non meno delle donne eleganti che si profilano in primo piano. « I suoi musei, le sue ville, la sua campagna, i suoi quartieri solitari e religiosi, le sue strade, i suoi chiostri, i suoi giardini, i suoi palazzi non erano forse altrettanti oratori d'amore i cui altari aspettavano l'eletta?... Ah la città del silenzio e del sogno! » Di questa Roma marginale, di quartieri dalle strade che « nessuno frequenta più », di giardini sconosciuti dai cui belvederi si scorge la città svanire in lontananza, di « chiese abbandonate dove solitari incensi finiscono di velare le pitture ignote », di conventi spersi tra le glorie imperiali delle rovine, il libro dell'Angeli vuol essere come una guida ovidiana, piena di discreti suggerimenti circa i luoghi più adatti ai convegni d'amore. Presso al castello « poco noto » di Val Crescenza, sul limite estremo del colle, « protette dalle mura ferrigne dell'edificio feudale, due persone possono stare sedute »; alle mura tristi presso la Porta S. Pancrazio bisogna andare « un ultimo giorno di novembre, con un'amica che sta per lasciarvi, che reca nelle mani inguantate di grigio i terribili fiori che più tardi si agiteranno dallo sportello di un vagone, in un supremo saluto senza speranza »; per apprezzare il paesaggio del Tevere « bisogna risalire la corrente in una *yole* veloce e avere dinnanzi agli occhi un'amica esperta negli esercizi del remo »; buon posto per attendere l'ora del convegno a Villa Pamphily è la piccola ara circolare in mezzo a un prato, dove l'Angeli ha visto una volta una scena meravigliosa: « otto o dieci giovanette inglesi, bellissime, che raccoglievano gli anemoni... ognuna di esse posava i fiori raccolti sulla piccola ara »; il chiostro di San Paolo conviene visitarlo in un pomeriggio di dicembre, per poi ripensarlo bevendo « religiosamente » il tè nella « cognita » stanza, accanto all'acqua che bolle gorgogliando nel *samovar*. E per tutte queste visite, per queste « lente passeggiate » in compagnia dell'amica, il tramonto è l'ora più propizia; anche per addentrarsi nei quartieri poveri e malfamati, del cui triste aspetto s'allieta la compagna che doveva ricercarvi una replica della *banlieue* rachitica e deliziosa dei Goncourt e di Huysmans. Opportunamente l'ultimo di questi « paesaggi complici » è offerto dall'altare del Dio Ignoto, un mattino di marzo, dopo un'effimera nevicata notturna. « Ella camminerà con passo lento e grave, recando stretto al seno un fascio di rose. Le mani, senza

guanti, appariranno bianchissime tra i fiori. Sotto l'ala oscura del cappello, attraverso la trama sottile del velo il volto sarà pallido come se riflettesse la neve. E la bocca sarà tenacemente chiusa, perché nessuna parola dovrà rompere l'incanto del silenzio. E gli occhi, i terribili occhi d'acciaio, esprimeranno soli la vita di quell'anima... »

Tutto è languido, solitario, lontano, misterioso in questa Roma del principio del secolo, in cui la donna che discende dalla carrozza « e si avvanza con un sorriso fra quelle cose crepuscolari », e l'altra (o la stessa?) che sul baglior roseo del tramonto si fa accompagnare con un'ultima stretta di mano allo sportello della carrozza, sembran sorelle d'Euridice, reduci dai remoti regni dell'Ade, o ad essi ritornanti. E parrebbe di sognare leggendo di San Saba: « la chiesa del Celio più ignota e più lontana e più nascosta dagli alberi e dalle erbe », se anche noi non ci ricordassimo che ancora venticinque anni fa, una visita a San Saba aveva tutto il fascino d'una scoperta. Ché la cosa più sorprendente è proprio questa — e noi che possiamo, dobbiamo testimoniare ai giovani d'oggi — che la Roma minore dipinta da Diego Angeli è esistita davvero.

1940.

DUE ZITELLE INGLESI

Anche da loro, dalle signorine Lucas, che, a quel che mi risulta, non sono per alcun verso celebri, c'è da imparar qualcosa. Ché le memorie dei grandi c'interessano soprattutto per lo specchio in cui si riflette l'ambiente, mentre quelle delle persone comuni (come le sorelle le cui esperienze romane son descritte in *Two Englishwomen in Rome, 1871-1900*, di Matilda Lucas) pare che non ci diano un ambiente riflesso e deformato, ma quasi l'ambiente medesimo, fotografato, starei per dire, se non fosse risaputo che neanche dalle fotografie c'è da aspettarsi obiettività. Scorrere il diario epistolare di Matilda Lucas è come sfogliare un album di fotografie di mezzo secolo fa; sorprese non ce ne riserba, ma tanto è pieno di luoghi comuni del tempo, da raggiungere un'efficacia rappresentativa che quasi rasenta l'arte. Protagoniste insignificanti: il loro nome non è affidato che a certe maioliche da loro decorate a Roma e contrassegnate da una sigla che rappresentava nien-

temeno che « Roba della Luca », con gioco di parole sul nome del famoso ceramista fiorentino, e di queste maioliche, le quali al tempo loro ebbero largo smercio, può darsi che rimanga ancora qualche coccio. Ma del resto il libro potrebbe essere anche anonimo; le due protagoniste son due tipiche zitelle inglesi, alquanto *snob*, che corteggiano la società di monsignori e d'artisti, trattano i preti come nipotini in vacanza dal collegio, bacian la mano a cardinali esangui, si affannano per ottenere inviti a canonizzazioni e ad altre solenni funzioni in San Pietro, corrono a vedere principi della Chiesa e del secolo esposti nella camera ardente, si perdono nella folla al rinfresco d'un neo-cardinale (e si mettono anche alcuni dolciumi nella borsa, pel bimbo della loro lavandaia), si mescolano al trambusto degli ultimi grandi carnevali romani, facendosi coprire di farina e di coriandoli, prendono in affitto appartamenti con vista panoramica, s'associano alla libreria circolante di Piale, s'interessano della flora delle ville romane, e ci si fanno intravedere nell'atteggiamento di Matelda (marzo 1877: « A villa Doria Pamfili abbiám riempito le nostre polacche di squisite varietà d'anemoni selvaggi, sanguigni, turchini, paonazzi, violetti pallidi, e bianchi; abbiám anche trovato narcisi e mammele... »), piglian lezioni di pittura da Onorato Carlandi e intraprendono spedizioni con tutti gli attrezzi del mestiere, compresi l'ombrello e la sedia pieghevole, per ritrarre, fra una turba di ragazzi cenciosi, qualche somarello contro lo sfondo degli acquedotti, o qualche pittoresco ciociaro, non tralasciando di esclamare: « I contadini sono semplicemente splendidi! »... insomma, fan tutte le cose che ci aspetteremmo da una *miss* inglese, compresa quella di recarsi in una notte di luna con amici italiani (la famiglia Carlandi) muniti di mandolini alla quercia del Tasso, e quella di pensar subito a san Francesco che predica agli uccelli, sentendo cantare padre Giovanni del Papa in una stanza dove l'ascoltavano due rosignoli in gabbia.

Personaggi qualunque, le signorine Lucas vanno alla caccia di gente illustre, e non potendo chiappar pesci grossi, debbono contentarsi di cria minuta: il fratello di Jean Ingelow, certe parenti di Eugène Sue, Sidney Colvin biografo di Keats e amico di Stevenson, George Musgrave traduttore di Dante in stanze spenseriane (che Iddio gli perdoni!); mancano un incontro con Anthony Trollope (peccato! una delle sorelle

voleva ricordargli d'averci parlato a una caccia nel Hertfordshire), assistono alla piantagione d'un pino presso la tomba di Shelley, e vedono corone di rose tè e di iris violette deposte sul tumulo di John Addington Symonds; infine conoscono la signora Stillman, che era servita di modello a Rossetti e a Burne-Jones, e si fanno leggere da Carlandi i drammi del Cossa. Hanno la suprema gioia di vedere in carne ed ossa certe persone che Nathaniel Hawthorne, si diceva, aveva immortalato nell'allora celebre romanzo *Il Fauno di marmo*, e prendon parte allo stupore dell'ambiente archeologico pel matrimonio del settantaduenne Mr. Tighe con la ventottenne Miss Hazzard, gettati nelle braccia l'un dell'altra dal comune interesse pei marmi.

L'ambiente romano ampiamente documentato da queste memorie soprattutto c'interessa. De Amicis aveva scritto da poco *La vita militare*; non molto dopo la fine del periodo compreso nel diario, Diego Angeli pubblicherà *L'orda d'oro*. Gli ufficiali che incontriamo in queste pagine — quanti ne stavano intorno alle signorine straniere! — sono un po' i cortesi capitani di Edmondo dei Languori, un po' gli spadaccini dell'Angeli che s'invaghiscono di qualche russa fatale. Nelle « conversazioni » ancora sfoggiavano il loro talento gl'improvvisatori, come un secolo prima, e alle tornate accademiche per celebrare qualche illustre defunto si leggevano sonetti ed odi d'occasione. Alle serate musicali gli ufficiali cantavano in coro strofette della *Figlia di Madama Angot*, e canori frati intonavano insieme con *misses* inglesi, che non riuscivano a trattener le risa, la comica aria toscana « Biritombola ». Samuel Smiles soggiornava all'Albergo Quirinale, e gl'Italiani ne erano così entusiasti da arrivare ad attribuire ai suoi libri un influsso notevole sull'unificazione d'Italia (o l'avran detto per fare un complimento agli ospiti inglesi?). L'estetismo e la *fin-de-siècle* a cui s'ispiravano certi cenacoli in quegli anni (gli anni del giovane d'Annunzio) mandavano qualche riflesso fino alle buone signorine Lucas, ed eccole ammirare il magnifico cardinale Howard che reca sulla mitria i gioielli della madre, ed assistere a una messa dell'ebreo convertito Ratisbon, profumato e vestito d'una preziosa pianeta, ed esclamare, dinanzi a uno storpio che serviva loro di modello per la dolce espressione del suo viso, che il suo capo stava inclinato da una parte, a causa della stampella, « in un modo veramente estetico ». Ma un giorno del febbraio 1889

turbe tumultuanti percorrevano le strade di Roma fracassando le vetrine dei negozi (le due sorelle stanno inchiodando a una sedia « antica » un pezzo di broccato comprato a Campo dei Fiori, e non sentono niente), un altro giorno gli strilloni annunziavano, sotto le finestre, torbidi in Sicilia, un altro, rovesci in Africa; una volta la folla accoglie trionfalmente Umberto reduce da un attentato, un'altra volta vuol linciare Crispi...: brevi accenni nel diario, che bastano per farci capire come l'idilliaca vita delle signorine Lucas si svolgesse, semi-inconsapevole, contro lo sfondo d'un'Italia tragica.

1939.

L'AMORE DELLE STATUE

Tra tutte le fantasie romantiche stranissima m'è parsa sempre quella dell'amor delle statue. Un poeta ci narra di un fanciullo che trasale d'un inesplicabile pudore alla vista d'un candido simulacro di dea everso tra l'erba d'un antico parco; nella notte egli non può prender sonno, e fantasticando al lume della luna (poteva mancare la luna?) che s'insinua per la finestra, si ripromette di baciare l'indomani il bel volto di marmo, di baciare proprio sui vaghi angoli della bocca, ove le labbra si fondono in un'irresistibile fossetta; anzi, non reggendo alla voglia, addirittura s'alza dall'inquieto letto, s'inoltra nel notturno giardino, e col cuore palpitante, quasi stesse per commettere un delitto, bacia la dea giacente al chiaro di luna con un ardore, una tenerezza, una disperazione che mai poi non metterà in altro bacio dato in questa vita, come non potrà mai dimenticare la sensazione dolce e paurosa che gli ha pervaso l'anima allorché la beatificante freddezza di quelle marmoree labbra gli ha toccato la bocca. Egli diventa un innamorato di statue di marmo, e tanto l'attira la *Notte* di Michelangelo dal volto confuso d'eterea soavità e dal corpo possente abitato da una dolce calma, come se un mite chiaro di luna scorresse nelle sue vene, che egli s'augura di dormire del sonno eterno tra le braccia di quel simulacro. E del sonno eterno tra le braccia di una statua, di bronzo stavolta e non di marmo, un altro illustre scrittore romantico, riprendendo una diffusissima favola di Guglielmo di Malmesbury, fa che s'addormenti uno sconsiderato giovane, che toltosi l'anello nuziale per meglio giocare a palla, e infilato

al dito d'una statua di Venere, invano poi cerca di riprenderlo dal dito che s'è piegato d'incanto sulla palma; la notte la bronzea dea sale pesantemente le scale della casa e sotto gli occhi dell'esterrefatta sposa stringe il suo promesso in un ferreo abbraccio di vampiro¹.

Per un momento, scorrendo sulla tastiera delle reminiscenze, mi piace immaginare che viso avrebbe fatto Antonio Baldini, se la statua di Paolina, così firenzuolescamente accarezzata nel suo delizioso capriccio che s'intitola *Paolina fatti in là*, si fosse comportata come la Venere d'Ille verso quello sconsigliato giovinetto. « Fo vista di dormire e teco stendomi », comincia Baldini citando Alessio Donati, e l'aria d'allegretto di questa citazione, il titolo stesso, così bonariamente confidenziale, l'inizio del racconto in un bar e la fine in una latteria, ci convincono che, se di costì è passato il romanticismo, esso è stato a lungo smaltito fra le riposaste abitudini d'un ambiente Biedermeier. Anche qui c'è un parco, e sul parco si diffonde il chiarore lunare. Il nostro buon pasticciano, come si sarebbe detto una volta, entra nel palazzo del Museo Borghese, e in quella luce furtiva s'estasia dei simulacri di marmo. Va dalla Paolina del Canova, e: « Santissimo Iddio, bisogna dire tutto? Saliti i due scalini di legno sui qual s'eleva nel mezzo della stanza il cassone del classico lettuccio, mi sono seduto su quel poco di materasso che Paolina lascia a disposizione ». In una notte di luna come questa il giovinetto di cui narra Heinrich Heine aveva baciato nel parco l'eversa statua della dea, in una notte di luna come questa Carmide di cui canta Oscar Wilde era penetrato nel tempio di Atena, aveva slacciato la corazza e la crocea veste della statua crisefantina, aveva palpato la freschezza dei grandi fianchi, delle reni falcate, dei nivei seni, aveva accostato le sue labbra a quelle della dea, gittato le sue braccia intorno al collo turrito, baciato il pallido e argenteo corpo; in una tale notte di luna Maestro Pastoso, improvvisatosi profanatore di misteri, ascende al talamo di Paolina Borghese (e poteva essere altro che « borghese » la sua dea?), come il medico le

¹ Oltre al Heine in *Florentinische Nächte* e Mérimée nella *Vénus d'Ille* ha trattato la leggenda anche l'Eichendorff in *Das Marmorbild* (scritto nel 1817). Sull'argomento vedi H. GÜNTHER, *Die christliche Legende des Abendlandes*, Heidelberg, 1910, pp. 41 e 85, e F. VON BEZOLD, *Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus*, Bann e Lipsia, 1922.

appoggia l'orecchio sulla gelida schiena, le passa il braccio intorno al collo, le mormora nell'orecchio: « Paolina, fatti in là: dammi ancora un po' del tuo fresco giaciglio », le stringe tra le mani il piedino grassottello, sotto le dita sente il marmo rispondere come carne vera, sente essere altro il gelo della spalla e altro dove la vita piega, altro il freddo della fronte, altro delle guance, e quando senza risposta le ha chiesto un bacio sente anche il freddo particolarissimo di quel superbo nasino.

Ora, Dio sa se io non voglio bene a Maestro Pastoso; eppure — tale è la suggestione della leggenda — m'è piaciuto immaginare il suo racconto concluso, anziché, per parlare in retorica, nell'*anticlimax* della Latteria Bernardini (che allora dispensava a Villa Borghese), nella tragica atmosfera del racconto di Mérimée. Ecco, Paolina, come la Venere d'Ille, prende in parola il suo vâgheggino. « Ah sí, me vòì? — gli dice in romanesco, tanto per tenersi al livello del " Paolina, fatti in là! " — S'arivedemo stanotte! » La notte gl'inquilini dello stabile sito in via Orazio 31 (all'epoca dell'avventura Maestro Pastoso abitava là) sentono dei passi pesanti salir per la scala; la scala ne trema come per una lieve scossa tellurica. E poi uno schianto di legname, un tramestio sul pavimento; poi silenzio; e saranno le cinque di mattina quando, al canto del gallo, gli stessi passi pesanti fanno tremare la scala dallo scantinato al lucernario. Non è affar mio la cronaca nera, ma son certo che la mattina Maestro Pastoso giace esanime, con un'impronta livida sul dorso e le costole, come se fosse stato stretto tra due macine da mulino.

Ah, Maestro Pastoso, Maestro Pastoso, codeste son fantasie pericolosissime! Ispirata pietà fu quella del granduca Cosimo III, quando si decise a ordinare che da Villa Medici fosse trasportata a Firenze la famosa Venere, perché la statua da coloro che andavano a studiarla era « ben spesso con parole e con gesti de' più scorretti abusata »¹, quasi che

¹A proposito di questa Venere scriveva il Foscolo a Isabella Teotochi Albrizzi il 15 ottobre 1812: « Mi ricordo ch'io, giovinetto in Firenze, non mi sentii vinto, com'io presumevo, dalla bellezza della Venere de' Medici; ma dopo alcuni anni, quando io la rividi a Parigi, l'adorai per più giorni, e non sapeva staccarmene: nondimeno era divina e meravigliosa adorazione, non altro; — ma quando ho visto questa divinità del Canova [la Venere Italica] me le sono subito seduto vicino, con certa rispettosa dimestichezza e trovandomi un'altra volta soletto presso di lei, ho sospirato con mille desiderii... Io dunque ho visi-

su di essa si rinnovasse il sacrilegio del giovane Ateniese che s'innamorò del simulacro di Cnido.

Ma infine, ci si domanda, tutto questo amoreggiare con le statue, dal romantico eroico del Heine al Biedermeier di Baldini, che fondamento ha? Codesti moderni Pigmalion che trattan le statue come cose tenere, a che partito sarebbero essi se una donna di carne da loro amata a un tratto s'immarmorasse tra le loro braccia? Oibò. non arretrerebbero come al contatto d'una serpe? Avrebbero lo stesso affetto per la donna diventata di sasso? Per disinnamorarsi, non ce ne sarebbe più che abbastanza se si convincessero che, amando, non potrebbero in modo alcuno essere riamati? Cuor di marmo, uomo di marmo... chi, così ostracizzato, può sperare in calore d'umana simpatia? Ciò che è diaccio marmato ripugna al tocco; e d'impresa disperatissima si dice: egli è come leccar marmi; e di persona sorda a ogni appello di pietà si predica: è come dire al marmo. Maestro Pastoso, Maestro Pastoso, tu che hai i tuoi classici sulla punta delle dita, apri il tuo Ovidio, rileggiti la giusta vendetta che Ciprigna fece d'Anassarete. Più sorda del flutto marino, più dura del ferro e — nota, nota! — più rigida del macigno ancora abbarbicato al monte, Anassarete spregiava e irrideva il misero Ifi, che impaziente del lungo martirio esclamò alfine: « Io muoio volentier, godine, o crudal! » e s'impiccò sulla porta ch'egli aveva spesso ornata di ghirlande:

dagli aerei calci
Bussata, parve un gemebondo suono
Render la porta.

E passando il suo funerale sotto le finestre d'Anassarete, la cruda si sentì indurare gli occhi, fuggire il sangue dalle guance, irrigidire il piede, finché

divenne
A poco a poco tuttaquanta un sasso,
Quale era già nell'indurito cuore.

La statua che ella divenne poteva vedersi nel tempio di Venere a Salamina; non certo per suscitare amore, bensì per incutere un terror

tata, e rivisitata, e amoreggiata, e baciata, e — ma che nessuno il risappia — ho anche una volta accarezzata questa Venere nuova ». Mi segnala questo passo Antonio Baldini in un'arguta replica a questo mio saggio, nella « Lettura » del giugno 1943.

sacro nelle fanciulle crudeli. E tu, Maestro Pastoso, mi vorresti capovolgere la storia, come un film che si gira alla rovescia per ludibrio; mi daresti a credere la statua d'Anassarete piú seducente d'Anassarete viva, sicché quei piedi d'Iff che testé bussavan la spietata porta coi loro « aerci calci » (come parafrasa il buon Brambilla) tornerebbero a passeggiare sul suolo, e il giovine s'invaghirebbe... proprio d'una statua! Caso mostruoso, riduzione all'assurdo dell'idoleggiamento delle statue, tale da dover scaponire una volta per sempre quei perditissimi spasmanti, ché se il divenir marmo è l'effetto ultimo del non amare, come potrebbe l'esser marmo funger da causa prima d'innamoramento?

Tutta questa faccenda delle statue erogeniche, conveniamone, Maestro Pastoso, è una galante montatura, e diamone pure la colpa, come di tant'altre cose, al chiaro di luna romantico.

1942.

LE DUE SORELLE

Mentre attendevo nel salotto d'una casa in cui entravo per la prima volta, mi colpì una fotografia di due giovinette, una bionda, l'altra bruna, coi volti accostati, e gli occhi che parevano guardare al di là della persona che si trovava dinanzi ad esse; e un certo che di fluido nei contorni, di vaporoso negli abiti, mi dichiarò la fotografia un ingrandimento, e subito ebbi il senso che quelle due giovinette fossero morte, e morte nel tempo medesimo. C'è come un'aura di lutto bianco intorno ai ritratti dei morti giovani, come se fossero immersi in un'atmosfera men trasparente della nostra, un'impalpabile ovatta che così li preservasse, fissi e un po' imbambolati, quasi a stento affioranti alla superficie dell'immagine, con qualcosa dell'esitanza delle televisioni. Così apparivano le due giovinette, le quali, come seppi, erano proprio morte a pochi giorni di distanza, durante un'epidemia, or fa circa un quarto di secolo. Uno stesso evento aveva troncato bruscamente quello che è uno degli spettacoli piú affascinanti della vita umana, lo sviluppo, con diversi modi e destini diversi, di due sorelle o di due amiche dai contrassegni fisici in apparenza opposti: la bionda e la bruna.

A molti pittori e poeti, e a qualche romanziere, s'è presentato quel

leggiadro mistero, la crescita, come da un unico stelo, di due diversi fiori femminiei, di due tipi di bellezza carichi di opposte possibilità:

l'una
esile e bionda, semplice di vesti
e di sguardi; ma l'altra, esile e bruna,
l'altra... I due occhi semplici e modesti
fissano gli altri due ch'ardono...

Il Pascoli tentava di approfondire quel contrasto che i pittori del Settecento¹ avevano adombrato come motivo lezioso e piccante. L'ala del destino non sembra incombere su quelle due tortorelle del Greuze, la bruna che sussurra una confidenza all'orecchio della bionda che ha un attuccio di vezzosa meraviglia, mentre uno stesso velo fluttua sui loro capi, e le vesti elegantemente neglette, com'è vezzo di quel pittore, lasciano scoperto lo stesso seno². Un po' più assorto come in un'attesa *Le due sorelle* della Vigée-Lebrun:

una mano
posa su quella della sua compagna;
e l'una e l'altra guardano lontano.

Un armonioso intrecciarsi di gesti: la mano sinistra della bruna posa sulla spalla destra della bionda, la destra della bionda abbraccia il gomito della bruna, e la sinistra le si posa sulla spalla; e l'onda soffice e lucente dei capelli dorati si raccoglie in un nodo sul vertice, ma i capelli della bruna le scendono lungo il collo a immagine della classica ala corvina; e la bionda appare più tenera e pensosa, la bruna più vivace, ed entrambe son come in procinto d'iniziare un movimento di

¹ Ma il motivo è assai più antico, almeno quanto le statuette di Tanagra. Vedi A. FURTWÄNGLER, *La Collection Sabouloff, Monuments de l'art grec*, Berlino, Asher, 1883-7, tavole LXXIX e LXXX del tomo II. Queste giovinette abbracciate hanno però i capelli dello stesso colore, rosso bruno; gli atteggiamenti sono contrastanti: « l'une des figures ayant un caractère tendre et se serrant contre l'autre, la seconde observant une tenue ferme et noble ».

² Assai più libero un altro gruppo del Greuze intitolato *Les deux sœurs* o *La Comparaison*, già nella collezione del conte di Pembroke, poi in quella della marchesa Landolfo Carcano, vendita Georges Petit, 1912, n. 156. Le due sorelle, una dai capelli castani, l'altra biondi, sono appena uscite dal letto, e ignude: dinanzi a loro è uno specchio ove la maggiore, la bruna, mostra all'a timida bionda dagli occhi bassi le loro immagini, quasi invitandola a mirare la propria bellezza, e forse a goderne; presso la finestra, in una simbolica gabbia aperta, due colombe bianche.

danza, né è difficile indovinare quale delle due farà il primo passo. Ché sempre i poeti e i pittori hanno immaginato la bruna più ardita ed espansiva, e la bionda più timida e ritrosa; l'una pronta a godere, ad agire, a dominare, a far soffrire, l'altra schiva, dolce e remissiva, in sé raccolta. « Le faccende e il potere tormentavano gli ambiziosi pensieri di Merab, il suo spirito disdegnava le pastoie del suo sesso; ma Mical non meno disdegnava gli affari e il rumore, non per ignoranza, ma di sua propria elezione... » Così il poeta della *Davideis* immaginava le due figlie di Saul, e forse errava; poichè possiamo mai credere che una creatura passiva e soave come la sua Mical avrebbe saputo salvare con pronta azione la vita di David minacciata da Saul — « Se tu non iscampi la vita tua questa notte, domani tu sarai fatto morire » — e calarlo giù da una finestra, e porre ella stessa una statua al suo posto nel letto?

Le due giovani donne si chiamarono ora Merab e Mical, ora Brenda e Minna, ora Giulietta e Giustina, ora Giulietta e Carolina, ora Rebecca e Rovena, ora Rebecca e Amelia...: così sovente da due riccioli di capelli di diverso colore, da un occhio azzurro e da uno nero, si son voluti divinare caratteri e destini opposti, e dipingere casi patetici e tremendi, tali da sollevare la questione del vizio e della virtù, della felicità e della sventura nel mondo. Beltà disonesta e beltà onesta, amor terreno e amore ideale, l'esperienza e l'ingenuità, tutti i simboli che si sono intravisti, nelle due donne del Tiziano sedute intorno al fonte, pittori, poeti e romanzieri li hanno letti nella bruna e nella bionda; e se i capelli della donna ignuda del Tiziano, che sussurra lusinghe all'altra pudicamente vestita, non possono dirsi bruni, pure hanno un riflesso di rame più cupo che non quelli d'oro chiaro dell'altra. Forse si ritrovano al fonte dopo aver percorso due opposte carriere, come — per strambo che possa sembrare il raccostamento — le eroine delle *Memorie del diavolo* del Soulié si ritrovano allo stesso luogo, l'una dopo aver goduto, l'altra dopo aver sofferto? E possiamo credere che si narmino i loro sogni o le loro vicende in un canto amebeo, le cui parole ognuno che abbia qualche fantasia può agevolmente supplire.

Ma più che le drammatiche avventure che possono attribuirsi alla bionda e alla bruna e i lirici soliloqui che possono mettersi loro in bocca, mi piace indugiarmi sul quieto mistero della loro armoniosa di-

versità. Come due fiori diversi da un unico stelo, educati dal capriccio d'un estroso giardiniere, come due note diverse della stessa corda, più tesa, men tesa. Una volta, in treno, udii dal compartimento accanto una voce femminile che mi colpì come la voce d'una persona che ben conoscevo, pur con un leggero mutamento di tono, un po' più calda e profonda; andai a guardare, e fui certo che quella signora bruna che non avevo mai veduto prima era la sorella d'una bionda che m'era nota; e pensai alla stranezza di quell'assortimento, quasiché la Natura avesse voluto provare in scuro ed in chiaro lo stesso stampo, o tentare lo stesso accordo in due chiavi diverse. Una questione di pigmenti, una dose più scarsa o più ardita; chiave di soprano o chiave di contralto; ed ecco, qui biondeggiano spighe per sterminati campi fino al ceruleo orizzonte, e tutto spira pace e serenità; e là s'agitano cupe foreste, balenano lampi di vulcani, corrono fiumi impetuosi. Così, per un abile gioco di mano della Natura, nascono i due vetri di color diverso per cui diversa si rifletterà l'immagine del mondo, nascono i due diversi strumenti musicali dalle cui corde il Destino trarrà note acute o gravi. E non c'è bisogno d'immaginare peripezie e catastrofi come quelle della coppia di sorelle creata dal Sade a illustrazione di certa sua tenebrosa filosofia. Alle sorelle che io conoscevo non capitò forse nulla di romanzesco nella vita; se non che una cambiò spesso dimora e amò la varietà delle cose, e l'altra visse tranquillamente sempre nello stesso luogo:

... i' mi son Lia, e vo movendo intorno
le belle mani a farmi una ghirlanda.
Per piacermi allo specchio, qui m'adorno;
ma mia suora Rachel mai non si smaga
dal suo miraglio e siede tutto giorno.

Quello che era meraviglioso in loro nessuna avventura avrebbe potuto eguagliarlo; e se una fosse stata virtuosa, e viziosa l'altra (di fatto credo che, compatibilmente con l'umana fralezza, fossero virtuose entrambe), non avrebbero mai causato più senso di sorpresa di quello, per me sconfinato, che dava quel loro esser la replica, in colori e in toni diversi, d'uno stesso tema umano. Né proprio si sarebbe potuto mettere il dito sulle somiglianze dei loro volti; tutto era alquanto diverso, tutto era così affine, da non lasciar dubbio che i due diversi fiori avessero la stessa radice: come l'occhio azzurro e l'occhio nero appartenevano

al solo Alessandro. Così esse m'apparivano, come sotto climi diversi simili paesaggi, la più tangibile di quelle segrete risposdenze avvertite dai mistici, le quali legan forse tra loro tutte le cose di questa piccola Terra.

1942.

SORPRESE DI ROMA

Non è un'idea peregrina di voler visitare una città secondo un piano diverso da quello predisposto dalle guide, anzi, senz'ordine di sorta, come detta il capriccio o il caso. Su molti il fascino dell'imprevisto la può più d'ogni altra ragione di cultura o di curiosità; e conosco chi, d'una famosa capitale straniera, non volle veder altro che la vita quale gli appariva da un tavolo di caffè, e chi, girando per Firenze così, a lume di naso, trascurò di visitare nientemeno che le tombe michelangelolesche nella Sacristia Nuova. Avendo tempo illimitato a propria disposizione, non nego che un tal modo di viaggiare possa avere i suoi vantaggi, e certo poche impressioni vive son da preferirsi a un caos di spettacoli veduti a passo di corsa. Ma il sapere che in tal luogo uno non rimetterà forse più piede in vita sua distoglie di solito da quel modo di viaggiare noncurante e magnificamente scialacquatore; e l'immagine del viaggiatore che a forza di fregghi esaurisce nella sua guida le cose degne d'esser viste non mi è parsa mai tanto grottesca come l'altra, di chi passa accanto a un capolavoro senza sospettarne la presenza. I miei tentativi d'uscire dall'ordine previsto nella visita d'un luogo sono stati così pietosi, che non saprei parlarne senza arrossire. Una volta, per esempio, uscito dalla stazione d'un'antica città del Nord del nostro continente, m'avventurai per una strada laterale coll'idea di scoprire un itinerario inedito. E certo nessuna guida l'avrebbe consigliato! Sulle porte, e nel mezzo della strada, c'eran donne, o dirò meglio megere, in costumi succinti, che invitavano, o addirittura sbarra- vano il cammino; e quella strada io percorsi come un soldato passato per le bacchette, ma ridendo del modo in cui era stato retribuito il mio desiderio d'imprevisto.

Ma se il tempo basta e avanza, è pur bello vagare senza meta prefissa pei quartieri d'una città, grati per qualunque sorpresa il caso ri-

serbi. È tuttavia strano quanto pochi siano a ricercare questo genere d'avventura in un luogo che credono di conoscere per averci vissuto molti anni, forse tutta la vita. Sovente chi vive in una metropoli moderna è prigioniero della pista che lo conduce al centro o all'ufficio; ha visitato i monumenti, una volta, e forse si rinfresca la memoria se deve far da cicerone a un amico; ma non ha tempo o curiosità per ciò che è fuori mano. Il fatto stesso di viverci toglie ogni stimolo a perlustrare quella città. Ciascuno è prigioniero d'una rete di strade che meccanicamente ripercorre, senza neanche accorgersi più di come sian fatte le facciate delle case; a tal punto che certi giornali han potuto indire concorsi tra i lettori chiedendo loro di riconoscere da una fotografia un particolare d'edificio dinanzi al quale saranno passati mille volte con gli occhi così sigillati, che ad essi potrebbero applicarsi le parole di Macbeth allo spettro di Banco: « Tu non hai virtù visiva in codesti occhi che sbarri ».

Roma, a dire il vero, è tanto diversa da qualunque altra metropoli, che il desiderio d'esplorarla viene anche ai meno avventurosi, sicché credo che siamo in molti a conoscere le sorprese che essa riserba a chi s'allontana dalle grandi arterie. Anzi, tra i miei amici c'è chi sa per filo e per segno la storia d'ogni sua pietra — e non dico delle pietre che interessano l'archeologo, ma di quelle d'edifici assai più modesti e vicini a noi —, sa quali famiglie vivessero in certo palazzo nel secolo scorso, proprio come potrebbe l'abitante d'un villaggio. Per questi saputissimi io non parlo; a Roma, per quanto io ci sia nato, non son vissuto come in mia città che da men di dieci anni, ed essi non si faran certo dar dei punti dall'ultimo arrivato. Quelle che io chiamo sorprese non lo saranno davvero per loro.

Ci sono certi quartieri piegati e ripiegati su se stessi come il cuore d'un carciofo — se mi si consente un paragone di sapore squisitamente romanesco. Tra via del Governo Vecchio e via dei Coronari arrivi, foglia per foglia, contrada per contrada, quasi casa per casa (e le vie hanno nomi antichi: dei Tre Archi, di San Trifone, perfino Via della Maschera d'oro, che fa pensare a Pompei) a quello che è il centro soave e saporoso di tutto il quartiere: Montegiordano. Forti vicoli ciechi, chiusi cancelli, ti han fatto indovinare la presenza, lì dietro le case del volgo, d'un nucleo compatto, inaccessibile. Finalmente esci dal labirinto, un

portone s'apre in cima a una breve salita, e dal vano di quel portone viene un suon d'acque, un alito di giardino; guardi in su e tra vetusti allori un'alta e mirabile fontana, generosa come un trionfo da tavola, s'inquadra nella porta a mo' d'impresa; sali, e lo sguardo frenato finora dalle anguste viuzze spazia d'un tratto per ampi e riposati cortili. Potrebbe essere questa la corte d'un castello solitario, esclusa com'è dal traffico e dai rumori: dietro quel muro coperto di glicini e di rosette bianche, coronato da due orsi araldici di marmo e da una mezzaluna, dietro quelle torrette merlate e quelle logge, che altro può immaginarsi se non l'aperta campagna? E invece sulla groppa di quest'altura s'accalcano case e tuguri e detriti di secoli, un po' com'era dappertutto nella vecchia Roma cantata nei nitidi disegni al tratto di Letarouilly. Ma in Letarouilly non eran le case nella lor veste d'ogni giorno che apparivano, bensì i loro tipi platonici, mondi e sublimi come in un eliso. Nel cortile di Montegiordano si sente questa ideal forma pura dentro il guscio del palazzo ispessito dalle alluvioni di secoli; lì, in questo polmone dell'edificio, par quasi di respirare un'aria di grandi spazi circostanti; e quando ritorni nelle cupe e attorte viuzze, credi d'esser disceso da un settimo cielo visitato in sogno.

Di tali contrasti Roma è piena. Se tu sali la scala del Sodalizio dei Piceni in Parione, a pochi passi da Montegiordano, dalla finestra d'un pianerottolo domini un lindo cortile pensile, che ti disorienta e t'incanta. È un po' come nelle fiabe, quando, aprendo una porta in un sotterraneo, si scopre con stupore un nuovo orizzonte, un giardino sotto un clemente cielo che non è il nostro stesso cielo. E quel cortile recinto da alti muri decorati d'archi ciechi di bella scultura cinquecentesca pare non abbia ingressi, ma sia stato dimenticato lì mentre tutt'intorno si seguitava a costruire e a demolire. È quel che accade, mi dicono, nei Palazzi Vaticani, dedalo architettonico con angoli morti e intatti che talora tornano alla luce: parte d'una stanza è esclusa, scompare tra nuove murature, finché un giorno ci si accorge d'un misterioso vuoto, d'una soluzione di continuità nella fabbrica, e l'aria viva irrompe di nuovo nella camera dimenticata.

C'è tutto un quartiere, a Roma, che mi sembra partecipare di questa natura di « camera dimenticata », un quartiere abitato sí, ma poco percorso dai veicoli per via del carattere collinoso del terreno su cui sorge.

A chi, salendo per via Panisperna, viene in mente di voltare per via Cimarra? Laggiú, in fondo alle montagne russe di via Panisperna, che sembra tracciata a contropelo, a dispetto del terreno ribelle, il frontone dei Santi Domenico e Sisto con i suoi candelabri di pietra attira lo sguardo come un altare parato: e via Cimarra, invece, si piega subito a gomito, e par cosí poco promettente! Anche nelle favole gli «apriti sesamo» hanno sovente la piú dimessa apparenza. Via Cimarra mena a via Clementina, una breve stradetta che a un tratto scosce in piazza degli Zingari. Via Clementina non ha forse nulla di molto notevole: è una via come ce ne son tante in città di provincia, con un lungo muro pieno di ciuffi d'erba da una parte, e il cancello d'una corte da cui sporgono i verdi rami d'un alto albero; e, di fronte, un'onesta casa ottocentesca molto borghese, con due vasi di fiori su ciascuno dei balconcini dell'attico, e, in cima, una ventarola sormontata da un galletto. Nei muri rossicci che recingon la corte su due lati, grandi nicchie circolari contengono calchi di famose sculture; nell'umido terriccio sottostante, tra l'erba e gli acanti, qualche frammento d'architrave, un capitello: qui, un tempo, forse uno scultore ebbe il suo cantiere. Una lapide nel lungo muro commemora la munificenza di Clemente XII che aprí questa via nel Clivo Viminale per pubblica comodità. Né il pubblico sembra la trovi molto necessaria oggi, ché pochi vi passano ormai, né tal «munificenza» meritava proprio «eterna memoria»; ma tant'è, via Clementina lassú, cosí esigua, cosí fuori mano, mi si allea nella fantasia con la corte di Montegiordano, col cortile pensile del Sodalizio dei Piceni, come contrada d'una Roma segreta che è quasi un paese simile a un angolo appartato della memoria che riaffiora soltanto in sogno.

In tali angoli una costruzione moderna ferisce come, appunto in un sogno, un penoso frastuono dal di fuori. Salvo giorni fa per via dei Quattro Cantoni, e giunto all'altezza della bella facciata barocca dell'antico convento delle Filippine guardavo per via dell'Olmata verso Santa Maria Maggiore. Il dorso dell'ampia via fiancheggiata da vecchi edifici ecclesiastici e da case alte e strette, non lascia vedere di Santa Maria Maggiore che il campanile e il palazzo: del traffico della piazza, appena un confuso ronzio. Via dell'Olmata potrebbe essere una strada nei pressi d'una cattedrale, in provincia; se mi volgevo per via dei

Quattro Cantoni, la torre dei Capocci mi faceva pensare a Bologna; e così seguitavo a fantasticare di questa città segreta annidata nell'Urbe, quando, in via Sforza, che ha una fila di delicate robinie lungo il fianco del convento delle Filippine, ho ricevuto un pugno nell'occhio. Una casa d'oggi con sicumera da grattacielo, tutta balconcini come rastrelliere in attesa di piatti, d'un giallo sordo e d'un rosa acido, allineata accanto a un altro ex-convento, quello delle Suore Turchine: perché intrusa quassù, quando ci son tanti quartieri nuovi in cui possono sbizzarrirsi i moderni architetti? Perché in questa contrada di antichi conventi e di pii tabernacoli quella toppa d'Arlecchino?

Un tempo via delle Sette Sale, non lontana di lì, era forse la più incantevole delle sorprese di Roma: via tra mura di giardini ombrate da spalliere d'edera e da fronde d'alberi solenni, una di quelle vie dove s'incontrano coppie d'innamorati a braccetto; tra San Pietro in Vincoli e il fragore di via Merulana un quieto nastro sospeso come uno di quegli aerei ponti di seta che i ragni lanciano attraverso un viale. Ora non è più che una propaggine d'un pubblico parco, vaga ancora, ma non più segreta. E da quando s'è aperto al pubblico il giardino di Villa Medici (avvenimento di cui, del resto, non c'è che da rallegrarsi) ha perduto molto della sua attrattiva quel manipolo di cipressi del suo belvedere, che soleva ossessionarmi con la misteriosa aria di collinetta che gli conferiscono le piante tosate all'ingiro. Una tal collinetta la si poteva immaginare al limite dell'orizzonte, ma lì, in mezzo al mare di case di Roma, era un miraggio. Un miraggio come la palma che si vede da San Pietro in Vincoli, come gli alberi del Quirinale sopra il Traforo: quali frammenti del giardino dell'Eden conservati nella Città Santa vicino alle chiese e alle reliquie, quasi a testimoniare — cotidiani *mirabilia* — di più alti misteri non apparenti.

1942.

LA CAPPELLA DELLE PIETRE DURE

Ci fu un tempo che di Firenze non riuscii a vedere che un aspetto, che tanto divenne per me dominante da assorbire e contenere in sé, come montatura più preziosa della gemma stessa, ogni altro aspetto più antico e più grande. Piazza della Signoria gravitava per me in-

torno alla statua equestre di Cosimo I, col suo sfondo di palazzo cinquecentesco: da piazza dell'Annunziata non passavo per allietarmi alla vista dei pargoli biancocelesti, ma per via di quell'altra statua equestre tra le due fontanelle bizzarre, per le imprese sfoggiate sopra la porta d'un palazzo, per il busto affacciato sotto un arco, per quella casta ghirlanda di portici bianchi e grigi che claustravano un altiero silenzio. La mia strada preferita era via Maggio — cupi palazzi a bugnato e a graffito con le loro inferriate pesanti e i cortili appartati dietro i cancelli — che in fondo s'apriva al cielo di tramontana azzurro ed argenteo sospeso sulle vaghe statue delle Stagioni, sul ponte piú bello; e ovunque fosse una facciata affrescata o graffita, e il busto d'uno dei granduchi sopra la porta, via dei Servi o via del Giglio, là era la mia Firenze, e sarei rimasto incantato se, a una svolta, avessi potuto trovarvi anche quella piazza che era forse la quintessenza di tale adorna eppur cosí poco imponente Toscana granducale, la piazza pisana dei Cavalieri di Santo Stefano.

Il sovrano di questa Firenze era inginocchiato a pregare a piè d'un altare, in una stanza addobbata dalla cui finestra si vedevan la torre e la cupola di Santa Maria del Fiore, degradate a meri sussidi di designazione locale. Codesto principe era come il re d'un Bengodi di gemme: aveva il capo, le mani, le gambe, l'ermellino e la fodera del manto di diaspro di Volterra, i capelli di « *cailloux* d'Egitto », la grandiglia e i manichini di calcedonio orientale, la veste di foggia spagnola d'oro cesellato e smaltato in colori, la fodera della veste di diaspro rosso di Cipro, i calzoni a strisce di brillanti, e tempestati di diamanti l'elsa della spada, lo scettro, la corona, il fiocco delle scarpe; diaspro sanguigno e diaspro rosso paravano la stanza, e il cuscino su cui premavano le auguste ginocchia era di lapislazzuli. La grande impresa di questo Serenissimo — correva voce tra il popolino — sarebbe stata di rapire alla Giudea e trasportare in riva all'Arno il Sepolcro del Divin Redentore; a tal uopo lunghi e difficili negoziati erano in corso con un certo emiro Faccardino, e intanto a Firenze si preparava la sontuosa Cappella che avrebbe ospitato la tomba piú illustre dell'Universo. La Cappella doveva esser tutta soppannata di pietre dure, ché i granduchi ne eran vaghi come le granduchesse erano appassionate di profumi. Le granduchesse mandavano in Spagna per ricette d'essenze

e d'acque aromatiche, mescolavano in sapienti dosi lo zibetto, il muschio, l'ambra, potentissimi odori da levare il capo; i granduchi chiamavano alla corte orefici fiamminghi a montare in oro cesellato e smaltato eleganti vasi di lapislazzuli e di cristallo di rocca, chiedevano al re di Spagna il passaporto pei loro artefici che si recavano al Mogol in cerca di marmi preziosi. E gli artefici talora non tornavano, restavano nelle Indie delle gemme e delle spezie, insegnavano agl'indigeni a commetter pietre colorate; e il Sepolcro di Nostro Signore non fu mai caricato sulla galea del Granduca che tra i perfidi Saraceni attendeva invano. Ma la Cappella sorgeva; ogni generazione di sovrani vi profondeva i suoi tesori, finché gli ultimi, vedendo inevitabile l'estinzione della stirpe, lasciarono che gli operai procedessero a rilento, sicché la Cappella dei Principi s'empì puntualmente dei loro corpi disfatti dalla pinguedine, ripuliti dei visceri dalle fibre languide e flosce, imbalsamati con preziosi aromati, ma non così puntualmente ricevette il tributo di diaspri, di graniti, di porfidi, di pavonazzetti, di calcedoni che dovevan riempire il disegno geometrico dell'architetto, ovali, rettangoli, ottagonì, ossessionanti nella variegata monotonia di campionario. Nelle nicchie sorgevano le statue di bronzo dorato dei principi deboli, volubili, incerti, e sotto pesanti mantelli a immagine di broccati e d'ermellini i loro corpi apparivano malfermi sulle gambe e il braccio reggeva lo scettro con un gesto lezioso, col gesto col quale gli scultori barocchi dovevano far reggere il crocifisso al martire San Giovanni Nepomuceno. Dinanzi, su ciascuna grande urna, un guanciale di calcedonio orientale, di diaspro di Cipro, di rubini, di topazi, sosteneva la corona aguzza e gigliata.

I Serenissimi erano ipocondriaci e devoti; mangiavano smisuratamente; forse, come pretendevano alcuni, erano dediti a vizi inconfessabili. Abbandonato dalla lunatica sposa, uno s'aggrava solo per il deserto splendore di Palazzo Pitti, quando, per acquistar merito, non si dava al pio esercizio d'insegnar la dottrina cristiana a tre insolenti e fastidiosi fanciulli cosacchi mandatigli in dono dal vescovo di Cracovia; un altro stava per ore e ore solitario alla finestra, o in calesse con due soli lacchè se ne andava fuor delle porte della città, dove la sponda dell'Arno era più deserta, e passava ore e ore in attonita solitudine, o in preda a una sua agitazione da maniaco. Tutto si defor-

mava, si stilizzava, si cristallizzava. Una stessa legge sembra presiedere all'alterazione dei lineamenti della famiglia de' Medici, fino a raggiungere nel profilo di Gian Gastone una cifra bizzarra, come quelle facce delineate con un solo svolazzo calligrafico che figuravano in fondo agli alfabeti di lettere semplici, doppie e fiorite; e all'irrigidirsi del disegno, tradizione toscana per eccellenza, nei quadri del Bronzino, ove i colori già sembrano commessi a guisa di preziosi marmi e le figure lavorate a cesello, come saran più tardi i bronzi dorati d'un Ravrio, d'un Odiot, d'un Thomire; infine, colla voga delle pietre dure, disegno e colore s'agghiacciarono in splendide e sterili geometrie.

Eppure neanche in quest'epoca in cui si fece tanto scialo di materie preziose Firenze riuscì a darsi un'aria imponente, maestosa. La mia Firenze di via de' Servi, di via del Giglio, delle piazze solitarie dominate da un immobile cavaliere, restava una Firenze alla mano, alla buona. Accadeva come per le ricette d'odori spagnole quando venivano nelle mani dell'accademico odorista Magalotti: « Negli odori vuol esser varietà di conce, negli uomini vuol essere universalità di genî. In quelle ci vuole il ricco, in questi il sodo, non c'è dubbio, ma bisogna allungar l'uno e ragentilir l'altro, altrimenti quello invasa, e questo stracca. Voi sapete che a noi altri riesce alle volte il far propriamente le nozze co' funghi. Un denaro d'ambra nelle nostre mani si fa più onore che, chi potesse vedere, non se ne sarà fatto un'oncia in quelle di Antonio de Cobos e di Francesco Vizar, che sono stati de' primi profumieri di Madrid. E per verità, che cosa non s'arriva egli a fare col l'uso anche sobrio di questo materiale, maneggiato e accompagnato con un poco di giudizio! » Come col poco i Toscani son riusciti a fare le loro cose più grandi, del molto si son sempre trovati imbarazzati; si potrebbe dire che i loro effetti sono in proporzione inversa dell'imponenza dei mezzi adoperati. La Cappella delle pietre dure dà più impressione di sfarzo a leggerla descritta che nella realtà, così aridamente geometrica. E quando si legge che la camera di Gian Gastone accoglieva le principesse del sangue e i « ruspanti », i ministri di Stato e i ruffiani, dame, cavalieri e volgarissimi bari, e via dicendo, all'impressione di decadenza fastosa e pittoresca che il lettore può ricevere si faccia, trattandosi di Toscana, la debita tara; a quel modo che i pittori di genere olandesi riuscivano a render borghese anche la più solenne

scena biblica. Firenze, città d'orafi, poteva essere plateresca, ma non barocca; la sua aristocrazia era venuta su dai banchi dei cambiatori e dai fondachi dei drappieri: le Marie della *Pietà* del Bronzino son tenere e soavi donne del medio ceto; e l'ambra, il muschio, lo zibetto, i caracalli, e « tant'altri odoroni » non potevano soffocare del tutto l'antico, sottile, delicato ma non inebriante odor di domestico spigo.

Perciò, quando io ripenso alla Firenze che mi piacque in quegli anni, vedo dinanzi agli occhi della memoria via Maggio e l'Annunziata, la Cappella dei Principi e il ritratto di pietre dure di Cosimo II, ed anche, con una sovrapposizione a tutta prima incomprensibile, un oleandro rosa dietro un muro di giardino che m'incantava sulla strada di Santa Margherita a Montici: in codesto fiore esotico eppur casalingo, ove un men nobile alloro s'allea con una rosa dal profumo amaro, mi par di scoprire la stessa qualità della Firenze degli ultimi Medici.

1942.

VISITA AL LONCHIO

Vent'anni fa ebbi una gran passione per Lorenzo Magalotti, del quale, la fortuna venendo incontro al mio zelo, mi capitò d'acquistare le *Lettere sopra le terre odorose d'Europa e d'America dette volgarmente Buccheri* in una bella copia settecentesca che, per correzione e ricchezza di glosse, si rivelò di poco inferiore alla copia della Biblioteca Riccardiana che nella bibliografia del Fermi porta il numero uno. Toccandomi ora d'occuparmi di nuovo di quell'elegante autore, ho ripreso tra le mani questo e gli altri libri di lui che avevo raccolto in quell'entusiasmo giovanile, ma soprattutto assillava la mia memoria il ricordo d'una visita al luogo dove il Magalotti soléva soggiornare l'estate, presso l'Antella. La visita era stata per me un'esperienza così viva, che rimanevo sorpreso a vedere come, stringi stringi, quando dal vago delizioso ricordo cercavo di addentrarmi nei particolari, di veramente preciso non rammentavo che un tratto di strada percorso in bicicletta poco prima d'arrivare all'Antella, e perché dovessi rammentare proprio quel punto, quando lì non m'eran capitati incidenti esterni di sorta, proprio non saprei dire, se non che l'attenzione è come una macchina fotografica che talora scatta fuori tempo. Però, in quell'occasione, avevo



Ritratto di Cosimo II de' Medici. (In pietra dura)
(Firenze, Museo degli Argenti)

scritto una lettera a un amico, e, riparlandogliene ora, con mia sorpresa egli m'ha detto che la lettera ce l'aveva sempre, e me l'ha mandata. L'inchiostro n'è impallidito, e gli orli dei fogli hanno preso un po' il giallo, dopo vent'anni soltanto. Ma quel giorno dell'ottobre 1922 è rinato dentro di me:

«... Ma ecco il fatto che m'ha reso più caro il Magalotti. Non so se altri abbia provato un'impressione analoga, ma dacché io lessi di quelle esperienze d'odori, di quei gelsomini, e di quei barri tenuti in serbo lungamente in qualche buia silenziosa stanza della villa del Magalotti, il nome di Lonchio ha avuto per me una risonanza magica, aumentata in un primo tempo dalla mia ignoranza assoluta circa la situazione del luogo che quel nome stava a indicare. Mi capitò poi di leggere la descrizione della villa di Lonchio nelle *Lettere scientifiche e erudite*, e allora quel che m'immaginai era poco diverso dall'Eldorado. Quando si fantastica tanto su un luogo sconosciuto non bisognerebbe andarci mai di persona. Io che, pur avendo finito per scoprire che il luogo era a otto miglia da Firenze, me l'immaginavo in un clima ultraterreno o meno sublunare del nostro, non potei resistere alla tentazione d'identificarlo in un punto della carta tra l'Antella e il Piano delle Travi. Per un po' me ne stetti pago di questa possibilità di visione diretta. Ma l'Antella a me suggerisce molte cose: posso dire che là ho imparato a conoscere che sia il contado di Firenze, in alcune visite autunnali a un compagno di scuola che m'invitava a una sua villa. Qualche volta, d'autunno, mi reco all'Antella, e passo davanti a quella villa che ora ha un altro nome, ma un aspetto a me pur sempre familiare. Giorni fa, in uno di questi dorati pomeriggi d'ottobre, mi venne l'estrp d'andare in bicicletta verso l'Antella, con la segreta intenzione, se il tempo fosse bastato, di procedere alla "scoperta" del Lonchio: per questo mi portavo dietro la mia copia delle *Lettere scientifiche*. Nella sua lettera il Magalotti parla d'un abate che arrivò a Lonchio "una sera d'agosto sulle ventiquattro, con un palmo di lingua fuori, dopo aver fatto a piedi due miglia di salita, e la metà col sole sulle reni". Lascia da parte l'abito talare, il mese e l'ora del giorno, e aggiungi la compagnia d'una bicicletta che si vendicava della diuturna servitù facendosi trasportare, e forse ti riuscirà di rappresentarti quale sia stato il mio pellegrinaggio.

«Lonchio, se l'avessi veduto senza aver prima letto il Magalotti, mi avrebbe suggerito qualsiasi immagine fuorché quella d'un luogo comechessia secentesco o settecentesco. Il Magalotti lo descrive proprio come un incisore del tempo l'avrebbe raffigurato in una stampa, magnificandolo con una sapiente distinzione di piani, di quinte, di fondale; ma con tutta questa descrizione a mulinararmi nella testa, io non vedevo che una casa di contadini, e un luogo bello sí, ma d'una bellezza diversa da quella che immaginavo. Me l'ero finto piú incassato tra i monti, piú appartato e intimo; e invece, eccolo là confuso nella pendice, invaso da tutte le parti dall'atmosfera della conca di Firenze; bello sí, ma non misterioso e recondito. E anche quel panorama di monti e di valli, distinto dal Magalotti sapientemente in tanti catini, uno piú vasto (formato dalle montagne di Pistoia, dalla Pania, e via dicendo), "che ne contiene l'un dentro l'altro via via minori, almeno tre, di monti, di poggi, e l'ultimo piú vicino di collinette, che tutti in grazia di Lonchio pare che, cortesemente, dove interrompano, e dove abbassino le loro sponde, appunto dove e quanto bisogna per iscoprirgli, nell'ampia spaziosa pianura che serve di fondo al maggior universal catino, Firenze...", tutto quel panorama già atteggiato in festa galante, aveva disappreso le belle creanze d'un tempo?

«Ed ecco in che modo sentii la presenza del Magalotti, lassú. C'era fiera all'Antella, il giorno che sono andato al Lonchio, e i contadini che non erano scesi al paese si riposavano. Il mezzaiolo del posto, quando mi vide curiosare attorno alla casa, attaccò discorso dicendomi esser quello un "palazzo" dimolto antico, appartenuto una volta a... E qui fece vani sforzi per ricordarsi il nome del Magalotti, e quando glielo dissi io, m'ebbe subito in concetto di persona dottissima e mi confidò che tempo addietro un francese aveva rovistato la casa parete per parete, in cerca d'una lapide che non c'era. Quando poi si fu accorto del libro legato in pergamena che io tenevo tra le mani, ed ebbe saputo che dentro c'era descritta la "villa", non mi lasciò piú benavere. Mi fece girare per tutta la casa (dove ogni traccia di nobile vetustà è scomparsa sotto una grigia patina di vecchiezza), mi offrì da bere il mosto, che io non amo ma che per compiacerlo trangugiai, e infine mi si piantò dinanzi con aria interrogativa, e con lui altri quattro contadini del vicinato; e tutti gliocchi eran fissi sul libro di pergamena.

Io lo apersi, feci ammirare la veneranda effigie del Magalotti, per quanto riuscissi a stento a convincere quella brava gente che la persona lì ritratta non era una donna — e per convincerli dovetti spiegare come quelle cateratte di riccioloni che incorniciavano il volto fossero la parrucca, che tutti allora portavano —, indi cominciai la ricognizione dei luoghi descritti. E i miei ascoltatori con gioia infantile a riconoscere nelle parole stampate lo zoccolo di pietra, la ragnaia, il filare di pini, il vivaio (questo ora è secco, e c'è seminata dentro un po' di saggina; "così ampio da andarvi a spasso in barchetta": o buon Magalotti, prendendoti alla lettera, ti vedevo con quel gran parruccone, quel nasone e quella bocca piegata all'ingiu' agli angoli, tra le grinze, simile a uno il cui futo delicato fosse offeso da un odore d'acqua non di fior d'aranci, navigare così voluminoso in un esiguo guscio sulla superficie del minuscolo vivaio), a mostrarmi la cappella "assai ampia e d'assai buona architettura" (d'un'ampiezza che va di pari passo con quella del vivaio, sicché se in questo ci si andava in barchetta, nella cappella di positivo c'entra tutto l'equipaggio dello Scoppio del Carro!), a indicarmi i due torrentelli e a trepidare di meraviglia sentendo descrivere i luoghi familiari in quella bella pura parlata, che era ancor oggi la loro. Poi venivano i rimpianti: oh, dov'è il bel giardino coi "quattro quadri di peri nani de' più nobili, rigirati ciascuno ne' suoi due lati esteriori di susini, di peschi e d'albicocchi, in spallierette basse"? Nudi di verdura i tre muri del defunto giardino, asciutta e diruta la grotticella già gorgogliante d'acqua viva, traccia nessuna d'agrumi; e il terreno coperto solo di cavoli, di spinaci, di cardi e d'umili lapazi tra qualche spettro di pero intisichito. E dove "sotto il giardino, a mano manca, la stalla per sedici cavalli"? Ricordava bensì un contadino d'aver sentito dire da un vecchio che in quel luogo scavando furon trovati degli anelli infissi nel muro, e guardava soprappensiero una macia erbosa dove chi sa mai che grande stalla c'era una volta. E dove la doppia piccola scala che metteva nel piano nobile da levante? Una traccia nel muro: scomparsa la scala, accecata la porta. E dove "lo stradone detto de' cipressi"? I contadini, a sentir parlare di tante belle cose che non vedevano, stavan lì mogi mogi, come davanti alla reliquia d'un cataclisma. "Quelli erano bei tempi!", cominciò allora uno, e quel mito dell'età dell'oro che sonnecchia in fondo a ogni cer-

vello semplice trovò in lui un improvviso poeta: vedeva tanti filari di peri che non c'erano, e cipressi alti così, e fontane dappertutto, e riapriva le ampie finestre antiche (ora per tre quarti accecate, quanto bastava al più breve pertugio di rustiche finestrelle), e liberava dai rozzi muri le colonne ioniche del cortile, e tutte le pareti rispalmava d'un bell'intonaco liscio e candido; e vedeva funzioni nella cappella, e cavalli nella scuderia, e invitati, e desinari, e signori a godersi il fresco. E ora, invece? Il Marchese non c'era venuto, al Lonchio, da tanto tempo, e il fattore neanche; il sottofattore ci mandavano; e nella cappella, da qualche anno, neanche più la solita messa per Sant'Antonio; e quei pilastri, se non ci mettevano riparo, avrebbero dato un bel crollo, quest'inverno! Tutti parlavano insieme. Poi un vecchio scosse la testa mormorando: "Non è giusto! Non è giusto!" — Che cosa non era giusto? E quello fece un discorso ingarbugliato, tanto la cosa che voleva dire era insolita per lui, e gli mancavano le espressioni. Ma il succo del discorso significava non esser giusto che un uomo così grande come quel padrone antico e una casa così bella come quella casa antica dovessero essere scomparsi per sempre. — "No, che di lui resta qualcosa, — soggiunse un altro; — resta codesto libro costì: è di noi che non resta nulla". — Ma il rustico poeta scoteva ancora la testa, e forse non pensava che a quei gran desinari antichi in quel Paradiso perduto per sempre ».

Rileggere la lettera d'un tempo era come entrare in quella stanza buia dove l'estate il Magalotti teneva i barri d'acque odorose: in cunzie, in gelsomini, in fiori d'arancio, in giacinti, si precisava il già indistinto profumo del ricordo.

1922-1942.

RESTAURI

Prima d'uscir dalla clinica i quadri risanati si presentano al pubblico in una sorta d'addobbato parlatorio, in una luce discreta e raccolta, pur senza falsi misticismi. Il direttore della clinica, che è un poeta e un discepolo di Kant, innamorato di rigore, un uomo d'oggi e un po' anche di ieri, poiché incontrandolo a faccia a faccia ti viene naturale di sbirciarli dietro la nuca, se per caso non avesse il codino

— tanto il suo volto te l'immagini a casa sua in una tela di Rosalba Carriera —, il direttore della clinica non permette ai quadri convalescenti di portare il peso delle cornici; e così ti si presentano semistaccati da esse, come per levitazione; curati e sterilizzati, senza pretendere di nascondere le loro ferite, esibendole anzi con la suprema civetteria di quei penitenti galanti di cui parla il Malagotti, che in sacco di gala *delicias in cilicio quaerunt* flagellandosi al suono d'una flebile musica. Ti si presentano posati sulle cornici come sugli specchianti vassoi certe teste mozzate del Battista di scuola leonardesca, ceree e azzimate. Le radiografie degli organi malati, i documentari d'innanzi la cura, son tutti raccolti e etichettati lungo le pareti d'una linda corsia, sicché, quando incontri i quadri risanati nel parlatorio, tu possa quasi veder loro attraverso, e valutare il risultato delle ardite e delicatissime operazioni.

Ti congratuli così con l'Annunziata, sulle cui guance e sul cui manto son tornati a rifiorire i colori, e provi una gran tenerezza pensando su che fragile polmone di pioppo, tutto scavato dai tarli, riposi questa sua riconquistata salute: le raccomandi di stringersi ancor più addosso quel manto azzurro, per paura che l'aria non la faccia tossire.

L'*Ecce Homo*, ora, ti appare come uno di quei condannati che, dopo la tortura, il medico della prigione curava amorosamente per metterli in grado di sopportare un nuovo tormento; i riccioli rilucono come intrisi d'aromati, il sangue arrubina la corona di spine, le tre preziose lacrime si sgranano dagli occhi come perle, e senti che anche la canapa della corda che pende dal collo ha ricuperato notevole vigore.

Tutto questo ammiri, e soltanto dinanzi all'Annunciazione del Museo di Siracusa rimani piuttosto perplesso. Sei come di fronte a un volto divorato dal « lupus »; il medico ha curato il male, puoi star certo che il paziente ha subito la più radicale sterilizzazione, ma al medico ripugnano i procedimenti degli istituti di bellezza, sicché nessun artificio, nessuna plastica attenua le tracce delle mutilazioni. I brandelli del dipinto spiccano sull'uniforme campitura color cannella che invano si sforza di proclamarsi fondo neutro: divorante, aggressiva, minacciosa quasi come il male antico appare all'occhio l'innocente campitura, onde il quadro così risanato non ti dà gioia alcuna.

Un giovane e valente amico mi cita a questo punto certi passi d'una lettera che, a proposito di restauri, scrisse all'Algarotti quel Luigi Crespi che fu autore di pregevoli *Vite dei pittori bolognesi*: « Se poi un dipinto si vede in qualche parte scrostato, scurito, perduto, e che per questo? Forse contuttociò nol gode l'intelligente? Nol gusta? Non l'ammira? Nol loda? Certo che sí, e noi tutto giorno il veggiamo nel concorso de' dotti forestieri che non si sanno staccare dal celebre Claustro di S. Michele in Bosco, benché in gran parte scortecciato, perduto, dilacerato; e nel partirsi sentonsi ad una voce ripetere piú volte: Che peccato! che peccato! Ma se fosse stato ritoccato, si vedrebbe'egli un tal concorso? No per certo; e nel partirsene non sarebbero elleno queste le loro esclamazioni: Che temerità! che ardire! che ignoranza! » Meglio godersi intatto quel poco che rimane vergine ed illibato degli antichi dipinti — dice il Crespi — che addolorarsi a vederlo discordante col ritocco e guasto; nel primo caso « si gode almeno quel poco che vi è, tale quale dalla maestra sua mano è stato dipinto ». E incalza: « Se sono, come è innegabile, venerate reliquie, debbon rispettarsi, né aver l'ardimento di mettermi mano; se sono, come non v'ha dubbio, mirabili lavori, non si devono per nium conto toccare, poiché non v'è chi né meno per poco si accosti, non che possa uguagliarsi, a sí belle maniere ». Assennatissime parole, parole sante, da cui è lecito discordare solo in un punto, su quel « godere ». L'occhio intelligente gode delle pitture ancorché mutili, dice il Crespi, e polemizza col Bellori che sosteneva la necessità di ritoccare e restaurare le opere guaste « per renderle all'occhio compite, non cosí difformi ». Ha ragione il Crespi, ma non ha torto del tutto il Bellori; il mio occhio rifugge dal vedere integrato e contaminato da mano altrui quel che mano maestra dipinse; ma il mio occhio è anche offeso dalla distruzione dell'armonia, della simmetria, che è l'inevitabile conseguenza dei guasti e delle lacune. Il « lupus » dell'*Annunciazione* di Antonello mi vieta d'immergermi in quell'atmosfera di nitido interno alla fiamminga in cui la scena si svolge. L'occhio, che in un simile ambiente di Van Eyck trapassa innamorato dall'uno all'altro oggetto nella tranquilla stanza, dal letto coperto di stoffa rossa al lampadario d'ottone, dalle pannelle alle arance sullo stipo sotto la finestra, dalle figure immobili come statue di cera al loro pallido riflesso nello specchio tondo in cui tutta la stanza riap-

pare in miniatura; l'occhio, in questo quadro di Antonello, ha un bel cercare di scorrere dal luminoso fusto della colonna alle amene finestre, dal drappo ricamato sull'inginocchiatoio gotico al cespovverde nel vaso a foggia di coppa, ha un bel volersi beare di legni politì, di pesanti broccati, di volti miti e sognanti, di mani mosse in gesti lenti e soavi: a ogni tratto si trova sulla via le maledette gore color cannella, frastagliate, insidiose, che danno al dipinto l'aria d'un giuoco di pazienza cinese di cui un negligente bambino avesse smarrito molti pezzi.

Quest'immagine estremo-orientale me ne richiama un'altra: un critico giapponese scrisse anni addietro un libro su Botticelli, illustrandolo con riproduzioni di frammenti di quadri, così isolati da poter sembrare quadretti essi stessi — e quadretti giapponesi! L'unico modo di guardare il semidistrutto quadro d'Antonello sarebbe proprio codesto: cercarvi reliquie, frammenti, metterli all'asciutto da quella marea color stucco antico, incastonare come in ideali reliquiari la mano salutante dell'angelo, la testa screpolata della Vergine, isolare a mo' di libero paesaggio la veduta dalla finestra... Crearsi una visuale frammentistica, con un processo inverso a quello consueto negli archeologi; ch   un archeologo, pel quale il frammento    la norma, finisce per vedere come frammenti anche le cose di per s   complete, per un abito non meno radicato e ostinato di quello dei questurini che in ogni crimine isolato credono d'indovinare un complotto, un'associazione a delinquere; sicch  , per esempio, dinanzi a una tela effigianti una mezza figura d'Amore armato di frecce, l'archeologo congetturer   una scena intera, con Venere e altro. Dinanzi a quadri lacunosi bisognerebbe abituarsi a guardare le singole parti come in s   complete, sopprimendo in noi quell'istinto di simmetria e d'armonicit   che    cos   possente; e non nego che, insistendo su questa strada, non potrebbe giungersi a un culto del quadro-rovina in s  , come nel Settecento si giunse al culto delle rovine architettoniche fino a costruirne di false, come, con Rodin, s'arriv   all'idoleggiamento del lacerto, come, in poesia, dall'ammirazione dei frammenti di Saffo si    giunti in tempi vicini a noi al culto del verso deliberatamente lacunoso. Senonch   l'et   nostra non    tenera pel frammentismo, disdegna le pagine che non hanno altro merito che d'essere « da antologia », vuole opere organiche, architetture complesse. Da un lato ci si invita a un punto di vista strutturale, ci si esorta

al romanzo e non al « pezzo di prosa »; dall'altro si tolgono le parti aggiunte all'Apollo del Belvedere, si eliminano le integrazioni moderne a un quadro d'Antonello, e ci si consiglia di contentarci dell'incompleto, di godere del lacunoso. Diversi ordini di fatti, si dirà: ch   l   si parla di creazione originale, qua di presentazione di opere danneggiate dal tempo, ove chi integra commette un falso. Ma per quel pubblico, quel pubblico a cui si chiede di « godere » un'opera d'arte, quella diversit   non    che teorica; in pratica lo si vorrebbe educare con due metodi contrastanti, contraddittori: l   a ricercare l'umanit   d'un'opera nella sua completezza, ripudiando ogni frammentistico compiacimento di stile, qua a apprezzare il pezzo di scultura o di pittura staccato da un tutto. A questa scuola di due pesi e due misure il pubblico dovrebbe l   non godere affatto, e qui godere proprio d'un testo frammentario e lacunoso. Ma dal pericolo di scoprir s   contro se stesso armato, di soffrire d'un'anima ancipite, il pubblico    protetto dalla quasi universale incapacit   di « godere » un'opera d'arte mutila al modo dell'*Annunciazione* di Antonello. Opere cos   ridotte, checch   ne pensi l'ottimo Luigi Crespi, e forse anche il sagacissimo moderno protomedico di quadri, sono oggetto non pi   di piacere estetico, ma soltanto di studio.

1943.

DE' PROFESSORI D'ANTICAGLIE

In un vecchio libro di cucina (in che libri non ficchiamo il naso noi bibliofili?) m'ha colpito il nome d'un piatto, colto a caso in una rapida scorsa, un di quei nomi fantasiosi e assurdi nel gergo internazionale della cucina d'una volta: *omelette souffl  e    l'antiquaire*. La ricetta non    affar mio, ma quella combinazione di parole m'ha fatto correre il pensiero a tutt'altro campo che l'arte d'Apicio; poich   tra la gonfia frittata di pochi ingredienti sublimati in aerea spuma e la professione d'antiquario io scorgo un rapporto profondo che l'autore del *Rigeneratore gastronomico*, dalle cui labbra era piovuto quel nome di manicaretto, non si sognava neppure. Che cos'  , infatti, il pi   delle volte, l'arte di vendere un oggetto antico se non un frullare, uno sbattere, un volatilizzare sapientemente il poco uovo e la copiosa chiara, finch   gl'ingredienti, montati e secondati dal calore del forno, assu-

mano quella caratteristica forma a sgonfiotto che arieggia le mongolfiere? E non dico che in ogni caso l'antiquario s'aiuti, come il cuoco, con un po' d'agro di limone per far gonfiare meglio, ossia che forzi la montatura con qualche reagente drastico e men confessabile; no, ogni anticaglia, anche la più genuina, è simile alla frittata a sgonfiotto, un terzo del suo pregio consistendo in virtù intrinseca, e gli altri due terzi in fascino del passato, in associazione con un certo periodo storico, in rarità, introvabilità, curiosità, bizzarria, esotismo, tutte qualità che traggono vita e alimento solo dalla fantasia dell'uomo, aerea spuma da cui nasce quell'Afrodite che è la cosa bella. « Virtù » chiamarono nel Settecento anche una notevole anticaglia, quasi aspergendo l'oggetto della bravura di chi lo presentava o della passione di chi ne andava ghiotto:

Quel virtuoso gli maneggia, e quelli
Favellan, come fosser creature.

Sollecitati con abile industria, gli oggetti parlano come i « figurin bizzarri e snelli » nella satira del Menzini, « che paion del Callotti esser disegni ». Col che non vuol concludersi che la professione di vendere antichità sia poco meglio di una mascherata! Ma l'arte di « far mussare » è propria tanto dell'esperto confezionatore di frittate a sgonfiotto che dell'antiquario, e — concediamolo, per essere giusti e non venir tacciati di notare il fuscello nell'occhio altrui, dimentichi del trave ch'è nel nostro — di noi giornalisti. Vedete, per esempio, siccome il concetto d'antichità si sposta di continuo, e quel che era ieri spregiato come vecchio viene oggi messo in onore come antico, vedete di questi giorni in qualche vetrina d'antiquario di moda (perché anche tra gli antiquari ci son quelli che fiutano meglio i gusti dell'età presente) esposto come « oggetto di virtù » uno di quegli sgabelli imbottiti e trapunti che, quand'eravamo ragazzi, tutti eran d'accordo a trovare ridicoli e a relegare in soffitta: uno di quei *poufs* del borghese Ottocento, panciuto, lucido, goffo... sí, ma divertente, insinua l'imbonitore, delizioso, un amore, una galanteria. *Panis levis qui dicitur « pouf »*, sta scritto in un *Liber albus* straniero del Quattrocento per definire quella che noi chiamiamo sfogliatella, e, seguitando il filo del ragionamento col quale s'è cominciato, chi non vede un rapporto tra

la gonfia e leggera pasta, lavorata a forza di sbatterla contro la spianatoia, e quello sgabello a sgonfiotto, opera d'antico maestro tappezziere, che la moderna rievocazione storica circonfonde di divertito idoleggiamento?

Ma perché non mi si sospetti di voler dir male degli antiquari, aggiungo subito che nessuna professione mi sarebbe tanto andata a genio, dopo la mia di filologo, come quella d'antiquario. Intanto, se si guarda all'accezione originaria della parola, antiquari siam gli uni e gli altri se noi attendiamo alla cognizione delle cose antiche per un fine disinteressato (o non direttamente economico), e gli altri alla ricerca delle cose antiche principalmente a fin di lucro, le stesse qualità d'intuizione e di dottrina sono necessarie a entrambi, la sola differenza essendo che, insomma, un filologo può divertirsi a schiccherare pagine e pagine di congetture più o meno gratuite e strampalate senza rimetterci più che la spesa della carta e della stampa (e spesso neanche quella, data la benevolenza di dotte riviste e d'atti accademici), mentre l'antiquario che non abbia buon naso paga di persona, ci rimette il proprio patrimonio; e la differenza, come si vede, torna tutta ad onore degli antiquari. Scavatori e scovatori siamo entrambi, e non son sicuro che il mondo si sia meno avvantaggiato dalle scoperte degli antiquari per lucro che da quelle degli antiquari per disinteresse. Preziosi codici, opere d'arte favolose, son tornate alla luce più spesso per l'acume indagatore di qualche avventuroso negoziante d'antichità che per quello d'un sedentario critico o d'un paziente archeologo. Quest'affermazione potrà sembrare ardita; comunque, io ho conoscenze in entrambi i campi, e so che mentre ciascuno dei miei amici antiquari può raccontarmi scoperte personali d'interesse non di rado rilevante, pochi dei miei amici filologi sanno narrarmene delle eguali, senza contare che la conversazione dei primi è parecchio più amena di quella dei secondi. Mi domando se all'egregio X, acuto e taciturno professore di letteratura italiana, che in società dirà sí e no cento parole all'anno, sia capitata mai un'avventura come quella che fece la gioia e anche la fortuna del mio amico B, un antiquario che — si aggiunga, se ciò può aumentare il rispetto per lui — passa le vacanze leggendo classici greci nell'originale. Costui si trovava una volta in una grande città industriale dell'ultima Tule, in un paese dove, per l'abitudine che avevano i suoi abitanti di viaggiare

e d'acquistare all'estero ogni genere d'anticaglie, vengono alla luce di quando in quando le più impensate opere d'arte. Ma l'amico mio era stato sfortunato in quella spedizione, e, accingendosi a lasciar la città, volle almeno non aver fatto il viaggio per niente, e acquistò qualche taglio d'abito, essendo il paese famoso per le sue stoffe; ordinò che la merce gli venisse recapitata al suo albergo. Poco prima di partire, non trovando il pacco nella sua camera, ne richiese il portiere; risultò che per errore era stato deposto in un'altra parte dell'albergo, accessibile per un'altra scala. L'amico salì su per quella, e su un pianerottolo, a un tratto, gli si parò dinanzi una magnifica tela che egli senz'altro identificò per opera dello Zurbarán. In tali circostanze, ogni antiquario di razza sa quel che accade: una sacra febbre s'impadronisce dello scopritore, e non lo lascia finché egli non si sia assicurato l'oggetto. Così accadde del mio amico che, con l'aria disinvoltata dietro la quale i pari suoi sanno velare l'interna passione, chiese al proprietario dell'albergo di vendergli il quadro. Il locandiere non aveva difficoltà (il soggetto era sacro, e ripugnava alla sua anima di protestante); solo gli sarebbe piaciuto di conservare la cornice, la cui doratura, ottocentesca, era ancora fresca e vistosa. Non fu difficile combinare l'affare, e il mondo conobbe un capolavoro del pittore spagnolo di cui s'era perduta traccia. Scoperte ben più grandi di questa sapranno narrare altri antiquari; ma ho voluto scegliere proprio un di quei casi che capitano non una sola volta nella vita d'un bravo negoziante d'antichità, ma parecchie. Talora, ma di rado, i filologi dan dei punti agli antiquari, come dimostrò l'illustre professore Z, che avendo veduto in una rivista americana lo schizzo d'una rarissima statuetta di bronzo siriana effigiante la barbata divinità solare a cavallo d'un toro, senza che ne fosse dichiarata la provenienza, s'arrovellò per ritrovare l'oggetto nei più celebri musei di quelle antichità, ma invano, finché un giorno, visitando la galleria d'un noto antiquario della città dove abitava, nella penombra d'una vetrina scorse, come in un sogno, la sospirata statuetta. Naturalmente il professore Z, essendo riuscito ad acquistare l'oggetto, non se ne separerebbe per tutto l'oro del mondo, mentre un antiquario l'avrebbe ceduto al maggiore offerente. Ma appunto tal continuo disfarsi delle cose preziose accelera e moltiplica i movimenti dell'antiquario, che non riposa mai sugli allori; come un insetto vola di fiore in fiore e, così fa-

cendo, trasporta il polline, reca fecondità; e se il fine dell'insetto non è la fecondazione dei fiori e il primo fine dell'antiquario non è l'aumento del patrimonio artistico del mondo, dobbiamo per questo stimar meno i loro servigi? Una storia del commercio antiquario avrebbe capitoli non meno romanzeschi di quella dei grandi viaggi d'esplorazione; e, quanto a me, confesso che darei molte delle mie ricerche filologiche per una di quelle grandi trovate di negozianti d'antichità. E così, ecco che ho rivoltato la frittata a onore degli antiquari.

1942.

QUARTIERE MODELLO

Hoc erat in votis: la frase oraziana s'era venuta a poco a poco ricombinando nella mente del commendator Baraonda mentre pensava alla villa che gli edificava l'architetto Pitagora nel quartiere più moderno della città. Arricchitosi con un genere di commercio lucrativo, se non decorativo, Baraonda aveva voluto abbandonare l'affastellata via piccoloborghese dov'era vissuto fino allora, in cui sembrava essersi depositata tutta la feccia del cattivo gusto dell'ultimo Ottocento, e aveva scelto per nuova dimora a sé e ai suoi il quartiere modello che il giovane e geniale architetto Pitagora stava costruendo nella parte alta della città, su uno sprone collinoso in vista delle solenni anse d'uno storico fiume. Quel quartiere nuovo dava a lui e alle sue figlie una sensazione rinfrescante, esilarante, come una villeggiatura in alta montagna, come — l'osservazione era stata fatta da Desi, la figlia maggiore — come un bagno ricco di sali profumati. Il giovane e severo architetto, però, gli metteva non poca soggezione. Per esempio, quando gli aveva espresso il desiderio — desiderio che, nelle sue abitudini, sarebbe stato un ordine — di vedere sulla facciata della villa scolpito in bei caratteri il motto oraziano rinatogli sulle labbra con quasi lirico compiacimento, era rimasto assai mortificato a sentirsi rispondere che codesta dei motti era una trovata banalissima, una moda che vent'anni prima aveva infestato la città, avvilendo il bel latino a coonestare le più ributtanti contaminazioni di stili. Nella Città Nuova, invece, tutto doveva essere semplice, armonico, luminoso. Per intonare al nuovo ambiente lo spirito del comm. Baraonda, Pitagora l'aveva consigliato

di visitare la chiesa da lui eretta nel bel mezzo dell'elegante quartiere. Baraonda s'era recato in chiesa con tutta la famiglia, e in quello spazio chiaro, bianco, simmetrico, aveva sentito un che d'azzurro palpitare in un angolo del suo cervello; ma non era una visione di cielo; no: era il mare, una visita a un transatlantico fatta in gioventù; poiché a bordo di quel transatlantico dove tutto era nitido e specchiante aveva provato esattamente quel che provava ora nella chiesa. Alla signorina Desi, tuttavia, la chiesa pareva troppo poco mistica: nessun angolo suggestivo, nessuno di quei recessi tenebroosi che si chiamano cappelle e... transetti, forse? — e come ci si poteva confessare senza un po' d'ombra? La signora Baraonda, poi, protestava contro i lumi, che nulla avevano in comune con le lampade ecclesiastiche: erano globi senza nessun ornamento, come palle da gioco del calcio che per capriccio fossero diventate bianche. La prossima volta che vide l'architetto, la signora Baraonda gli espresse la sua disapprovazione per quelle palle luminose, ma Pitagora l'ammonì che tali sfere opaline volevano avviare la mente alla meditazione dell'armonia universale, e quindi erano assai più religiose, per chi avesse il cuore puro e disposto, delle ingombranti lampade barocche alle quali era avvezza la gente. E le citò un passo di san Tommaso d'Aquino. Come la costruzione della casa procedeva, tutta bianca e precisa, la signora Baraonda già pensava ai fiori da mettere alle finestre, e ne parlò all'architetto. « Ah, il pittoresco che ripulula! », esclamò Pitagora, puntando su di lei le sue lenti di cristallo, crude come due riflettori. Non era capace la signora di apprezzare la sobria geometria del vano, la pagina formata dagli svelti telai, quei fili che incidevano lo spazio come le righe d'una partitura musicale? (A queste parole la signora pensava alle mosche che avrebbero fatto da note musicali su quelle righe).

Infine la villa fu pronta; il commendator Baraonda fu lieto d'avere sborsata una cospicua somma per quella che tutti dicevano un'abitazione modello. Ne parlavano i critici, magnifiche fotografie ne apparivano nelle riviste. L'installazione dei Baraonda ebbe quasi la solennità d'un rito. Pitagora affidava alla loro cura questo supremo parto del suo genio, la sua opera più « impegnativa » (la parola era sulle bocche di tutti i critici per l'occasione): era come ricevere dalle mani stesse dell'Onnipotente l'abito bianco dei beati, sulle soglie del Paradiso.

« Questa casa », aveva press'a poco detto Pitagora nel fausto giorno inaugurale, mentre circolavano le coppe di sciampagna (a questa mondanità Pitagora s'era dapprima adombrato, lui che avrebbe voluto acqua pura di fonte, la sola bevanda perfetta), « questa casa è parte di una strada, e la strada è parte di un quartiere, e il quartiere è parte di una città, che un giorno sarà, come questo quartiere, come questa casa, tutta animata da un solo afflato lirico, al modo delle mura di Tebe che sorgevano al suono della cetra d'Amfione: tutto deve rispecchiare una stessa esigenza universale. E la città è un elemento della nazione, e la nazione del continente, e il continente del mondo, e il mondo del sistema pla-ne-ta-rio! E in questa casa è un'eco dell'armonia delle sfere! Collaborate con me perché nessuna nota discordante disturbi quest'eco! »

Sì, tutto era chiaro, specchiante, armonioso. Baraonda poteva confusamente capire perché l'architetto s'entusiasmasse tanto mostrando il cristallino rigore degli spigoli, e perché i critici parlassero di concezione sinfonica, e perché le parole « lirico », « polidimensionale », « altissima tensione », tornassero tante volte nei discorsi a proposito della sua casa. Soprattutto « altissima tensione » non gli usciva di mente. Anche lui, Baraonda, provava un'altissima tensione in questa casa. Per esempio, nella sala da pranzo. Il tavolo era d'un marmo candidissimo, — il marmo delle statue greche, dicevano, — il bordo di malachite: tal mensa inamovibile era sostenuta da sfolgoranti tubi d'ottone, e nel mezzo aveva una vaschetta per accogliere le rose; fisse alla parete, le tavole di servizio, della stessa fattura, scintillavano precise e taglienti come cristalli; le sedie intorno alla mensa erano rivestite di raso candido. Le poche volte che la famiglia Baraonda provò a consumare un pasto in quella lucida sala fruttarono tali ansie, che si dovette decidere di pranzarvi solo nelle grandi occasioni. Ché una tovaglia, se la macchiavano gli spaghetti, poteva cambiarsi, ma il raso di quelle sedie... bastava un'ombra a sciuparlo per sempre. La signora Baraonda non osava sedercisi, proprio; ci appoggiava il ginocchio, tutt'al più. Lo studio del comm. Baraonda era stato vantato come un canone: paradigma e tempio della sezione aurea. E tutta la responsabilità d'un capo-sezione sentiva Baraonda, seduto su quella poltrona, — una poltrona da lui creduta « funzionale » per associazione con « funzionario », —

rispecchiato dalle pareti, dal pavimento, dal piano dello scrittoio di cristallo e metallo cromato, dal globo della luce; come un insetto in un microscopio, tale gli pareva d'essere, e forse — ripensava alle parole dell'architetto su san Tommaso e sul significato religioso dell'architettura — forse attraverso a quel microscopio lo stava scrutando l'Altissimo.

Così i Baraonda non si sentivano più « a casa loro », la casa che è dopotutto la tana dell'animale uomo, dov'egli s'accoccola, emana intorno la propria aura, fa dell'ambiente una parte di se stesso. Si sentivano anzi come pesci in un acquario; sulle pareti candide e lisce potevano a un tratto affiorare gli occhi degli spettatori. La sensazione d'essere spiati si precisò un giorno che Pitagora volle condurre un gruppo d'ammiratori a visitare il suo capolavoro. Per rendersi la nuova casa più familiare, i Baraonda s'erano decisi a tirar fuori timidamente alcuni oggetti cari che avevano adornato la vecchia casa laggiù, nello squallido quartiere piccoloborghese. Una ballerina di porcellana colorata, colle sottovesti tutte traforate, una madrepura di merletti — un prodigio di « Saxe », a sentir la signora Baraonda, — era apparsa su un tavolo laccato; una prolissa tigre d'argento, tutta vibrante di lacerata felinità — il ninnolo favorito del commendatore — si stirava su una delle tavole di servizio nella sala da pranzo, e il suo argento, vicino all'ottone dei tubi, letteralmente ruggiva. Pitagora, alla vista di quegl'intrusi, s'era rabbuiato. Baraonda aveva cercato d'intenerirlo: « Sapete, quella tigre è un regalo di mia suocera... » Desi aveva tentato di salvare la ballerina azzardando leziosamente: « A me piace tanto un po' di *mélange*, ingegnere... » « Via quelle chincaglie! » aveva intimato Pitagora con veemenza. « Questa casa reca la mia firma, voi dovete usarvi il rispetto che merita chi ha dato tutto se stesso a un compito supremo, chi ha consumato alla sua fiamma lirica tutte le scorie della materia. Voi commettete un sacrilegio contro il serrato contrappunto delle forme; non capite che ogni elemento qui partecipa a un più vasto ordine superiore, che tutto qui è cristallo, senza una punta opaca? Fate getto delle vostre meschine individualità, intonandovi al trascendente lirismo che vi circonda! »

Le lenti dell'architetto, puntate come due riflettori su di loro, affacinano i Baraonda come gli sguardi del favoloso basilisco. Ora vivono

una vita d'animali perseguitati. Non sanno rinunciare ai loro ninnoli, ma si tengon pronti a nasconderli per timore che l'architetto possa capitare da un momento all'altro. Nella sala da pranzo camminano in punta di piedi; mangiano nel tinello. Ma la signora Baraonda, fra tante ansie, prova almeno un genuino piacere: quello di mostrare ai propri ospiti i bagni e i gabinetti della villa, perfetti con tutti i moderni ritrovati, intonati nelle tinte e in ogni minuto accessorio. Quando manovra i controlli delle acque, ella sa di collaborare, sia pur modestamente, all'armonia del cosmo ¹.

1942.

POTENZA DELLE PAROLE

M'è capitato di leggere, a conclusione d'un articolo dedicato a un libro religioso, queste parole: « Trattandosi dell'idea del divino negli antichissimi uomini, il Nostro scrive che, secondo osservano gli etnografi e paleontologi, solo, fra i tanti e così vari e grandi e forti viventi che abitarono ed abitano la terra, l'uomo *accende il fuoco*. Sia lecito a me usare quest'alta affermazione per definire il libro del Nostro: *Accende il fuoco* ». Mi sono stropicciato gli occhi chiedendomi: Dormo o son desto? E ho dato un'altra scorsa all'articolo per vedere se vi serpeggiasse un'insidia ironica che scoppiasse alla fine nella bomba d'un doppio senso. Nessuna ironia: l'articolo era di calda adesione, così calda e commossa che il suo autore dovrebbe rimaner sorpreso se gli si facesse notare che definire un libro come buono per accendere il fuoco comunemente suona tutt'altro che a gloria.

La circostanza me ne ha ripresentato alla mente altre simili, mi ha addirittura richiamato sulle labbra un'ombra di certa risata giovanile, quando noi scolaretti si soleva sghignazzare su un verso del Tasso: « Poi che lasciâr gli avviluppati calli », che dal mondo incantato della *Gerusalemme* ci trasportava d'un tratto bruscamente nel gabinetto di un pedicure, o su un verso del Chiabrera: « Le due labbra rubi-

¹ Chiesi venia all'architetto Cesare Cattaneo (purtroppo spentosi il 24 agosto 1943) per aver volto in passatempo alcune idee enunciate nel suo nutrito volume *Giovanni e Giuseppe, dialoghi d'architettura*, Milano, Libreria artistica Salto, 1941. Devo però avvertire che, in tema d'arredamento, il Cattaneo consentiva, in via di compromesso, più elasticità di molti altri architetti moderni, e dell'immaginario Pitagora della mia favola.

netti», che ci trasformava un *boudoir* in una banale stanza da bagno; mi ha ricordato come, negli stessi anni, di alcune lezioni sul Foscolo mi impressionasse soprattutto il grottesco punto del testo originario del suo *Aiace*, quando il sacerdote dalla cima d'un monte avanzandosi esclama: « O Salamini! », e come io mi rappresentassi al vivo il gremito teatro scoppiante in una risata unanime per una paroletta che l'autore avrà prima declamato chi sa quante volte a se stesso senza sospettarvi una latente forza esplosiva. D'una tale attitudine a reagire immediatamente ai possibili doppi sensi d'una frase, d'un verso, i maestri c'insegnavano a vergognarci, come d'indizio d'animo volgare e grossolano. Sicché quale non fu il mio sollievo quando scoprii che in tale vezzo (a non volerlo proprio chiamare vizio) avevo a compagni non solo scolaretti burloni e sacrileghi (magari quegli stessi che, ohibò, intagliavano i banchi col temperino e confidavano certe segrete aspirazioni ai bianchi muri d'un luogo appartato), ma nientemeno che Galileo! Galileo nelle *Considerazioni sul Tasso* biasima in poesia « quei concetti spiegati in maniera che possono a chi li legge rappresentare costumi e azioni indecenti, benché si conosca altro essere stato inteso dall'autore », e molti ne trova o, per meglio dire, ne cerca col lumicino, nella *Gerusalemme*, « commessi per troppo grande inavvertenza dell'autore »; anzi, estendendo l'osservazione alla pittura, ammonisce che badino i pittori a far sí che le attitudini e le disposizioni delle figure non vengano « contro a quello che ricerca l'istoria » a rappresentare atti disonesti, nel quale errore sarebbe incorso Michelangelo nelle pose di Santa Caterina e di San Biagio nel *Giudizio*.

I pittori e gli scultori, si penserebbe a tutta prima, possono sempre tenersi in guardia contro tali imprevidi, ché il valore degli atti e dei gesti umani non varia gran che nei secoli. Ma pensate a un caso come quello del monumento di Ugo Bassi a Bologna. Quando codesto monumento, per far posto a quello di Garibaldi, fu trasferito da di fronte all'Arena del Sole alla piazzetta dove sorgeva l'Albergo Brun, gli arguti Petroniani interpretarono il braccio alzato e la mano puntata del martire come un imbonimento per l'albergo: « Là as magna bein » (Là si mangia bene)¹. La statua si degradava a manichino

¹ Devo alla cortesia del sig. Armando Bonini la rettifica al passo che originariamente si leggeva a questo punto del mio saggio nel « Corriere della Sera » del 7 febbraio 1943.

pubblicitario. Assai piú frequente è il caso di parole che, innocenti al tempo in cui le usarono gli scrittori, acquistano poi nuovi sensi che travisano i passi in cui apparvero una volta. Così in certo modo avvenne pei « Salamini » del Foscolo. Abitanti di Salamina esistettero molto prima che i salami vantassero con essi una deprecabile parentela. Quando il Coleridge scriveva in quella sua incantata poesia *Kubla Khan* che una possente fontana erompeva a intervalli dalla voragine di quel romantico paesaggio orientale, « come se la terra respirasse con rapido fitto ansito » (*as if this earth in fast thick pants were breathing*), non poteva certamente prevedere che piú tardi quel suo verso avrebbe per prima cosa evocato l'immagine d'un disgraziato che ha il fiato grosso perché le sue mutande son troppo strette. La paroletta insidiosa che ha provocato tale rivoluzione è stata *pants*. All'epoca in cui il Coleridge scriveva essa significava sotto respiro affannoso. Soltanto mezzo secolo dopo doveva giungere un sedicente cugino d'America (di nome uguale, sebbene di famiglia diversa), un *pantaloons* (nientemeno che un discendente del nostro Pantalone) alleggeritosi in succinto *pants*, e presto divenuto notissimo a tutti, trovandosi sulla lista del bucato ogni settimana. E il nuovo senso di *pants* ha reagito sugli aggettivi concomitanti nel verso del Coleridge; ché *fast* vuol dire « rapido », ma anche « fisso », e, detto d'indumento, vale « aderente al corpo », e *thick* significa « fitto, frequente », ma *mutatis mutandis* — è il caso di dirlo — denota « spesso, grosso ». Ora il nuovo senso di quella parola *pants* ha disgregato non solo la frase, ma anche la poesia. Per seria che sia la mia disposizione allorché m'accingo a rileggerla, ecco che quando arrivo al passo sulla romantica voragine, quelle acque turbinanti scivolano via in una rapida vertiginosa, in fondo alla quale scrosciano, ahimè, non in una cascata, ma in uno scoppio di risa.

Ah, sí, poeta, divina è la Parola, mitica forza è la Parola; ma talora la sua divinità è d'un ordine inferiore, familiare, come quella degli innumerevoli piccoli dèi annidati in tutti gli angoli della casa romana, come quella, grottesca, di Crepitus; è la divinità d'un folletto in agguato, che se il mago apprendista si distrae, gli prende la mano, ed ecco, gli trasforma la stanza in un pandemonio. Fa tiri birboni agli inesperti scolari, quel folletto, ha facile gioco della loro inesperienza. Sono alle prime armi coi vocabolari bilingui, debbon tradurre: « La

morte di Cicerone fu pianta»; e sempre, nella classe, c'è la vittima designata, riconoscibile al gran ciuffo di capelli e agli occhi che si posano rapidi su tutto e su nulla, che traduce: «*Mors Ciceronis arbor fuit*». Ma non men facile preda sono i traduttori maturi, i traduttori di professione, quelli che van superbi del loro divino dono, e rigorheggiano nel loro falsetto i versi dei grandi, e talora credono di toccar note perfino più alte di quelle dei loro poeti immortali, e guai a colui che li avverte delle stecche; non men facile preda sono i curatori di testi, a cui il maligno folletto, invisibile, mette a cavallo del naso lenti deformanti, sicché capita loro di leggere incredibili cose senz'avvedersene, come quell'erudito del secolo scorso che, ripubblicando le *Lettere contro gli ateï*, fece dire di Gesù al Magalotti: «E saltato sulla croce», dove l'autore aveva detto: «Esaltato sulla croce».

Una volta, di tal potere equivoco della parola ci si giovò per ravvivare la civile conversazione e i dialoghi delle commedie, e il Castiglione dissertò sull'«arte che s'appartiene a tutta questa sorte di parlar piacevole per indurre riso e festa in gentil modo», un'arte che il cortegiano doveva possedere come requisito indispensabile. Oggi guardiamo quest'arte dall'alto in basso; il freddurista di professione è considerato un tipo piuttosto sinistro, da evitarsi quasi alla pari d'uno iettatore; e, di fatto, i fredduristi che abbian conosciuto appartenevano tutti a vecchie generazioni. Le freddure dei drammi di Shakespeare le tolleriamo con quella sopportazione che ci par doveroso di usare verso quel sommo che ha da darci ben altro che bisticci e giochi di parole. Oggi abbiamo imparato un metodo ben più sottile e decoroso di freddura, quasi tenendo a mente quel che dice il Castiglione, che «dai lochi donde si cavano motti da ridere si posson medesimamente cavare sentenzie gravi». I bisticci, i *calembours*, lo Shakespeare li metteva in bocca di solito ai buffoni; il Joyce ne ha fatto il veicolo ordinario del suo pensiero, disarticolando le parole in elastici aggregati di suoni evocatori d'innunerevoli possibilità; ha bombardato le parole come i fisici han bombardato l'atomo. Lo stesso principio di equivocazione che gli fa scrivere pàpere ovvie e suggestive come: «La calunnia è un Vermicelli», e «Ragazza ladra», presiede all'orchestrazione di ampie frasi, di fitte pagine, di ponderosi libri. Il surrealismo ha cercato di far lo stesso per le arti plastiche. E sono nate la poetica della pàpera, l'este-

tica del non pertinente, che tanta attrazione esercitano sui giovani ingegni. Tutta l'arte sta nell'adoperare la parola impropria, nell'azzeccare un aggettivo che si regga in un equilibrio falso e pericolante sull'orlo del vuoto, ed abbia appena appena un po' di *fumus boni juris* per trovarsi lì, in modo da sconcertare e preoccupare il pensiero come per la presenza d'un profondo arcano.

Il mio giovane amico Giangastone si addestrò molto in quest'arte, ma, dopo averne studiate di tutte per far camminare le sue frasi sempre a sghebbio, si accorse che nessun miglior maestro avrebbe saputo ritrovare d'un cattivo tipografo. Gli capitò di scrivere questa frase banale, parlando d'un grande romanzo marino: « E alla fine del libro quella trasfigurazione liturgica dell'oceano... », e se la vide così miracolosamente mutata nelle bozze: « E infine liberò quella trasfigurazione liturgica... », che egli adottò senz'altro. Un'altra ottima ricetta di lirismo la trovò risolvendo le frasi in sinonimi; invece di « specchio del mio pensiero » disse ad esempio: « vetro di mia doglia », e godé a pensare quante remote possibilità dovevano riflettersi sulla superficie di quel vetro. I titoli dei suoi libri gli furono impartiti come per celeste illuminazione da frasi di scritte pubblicitarie. Alla stazione di Rovereto trovò il titolo per il suo capolavoro in un cartello di propaganda di *Gelosie avvolgibili*. Intitolò il suo diario intimo col nome d'un prodotto sanitario autarchico: *Vacuum Catgut sterile italiano*. E non diceva: Diario di Giangastone, ma: Diario secondo Giangastone, quasi si fosse trattato d'un Vangelo. Gli piaceva del resto l'uso improprio delle preposizioni; a mettere « con » invece di « su », e « per » invece di « di », le frasi acquistavano un'aria leggermente ebbra che era un incanto. La sua maestria surrealista arrivò al punto che, in una scena ove presentava Archimede al momento supremo della sua carriera, lo faceva esclamare: « Pàprika! » Questa trovata, pensava Giangastone, avrebbe dovuto produrre sugli spettatori lo stesso effetto d'una dose eroica di peperoncino. Potenza delle parole! In attesa del pubblico teatrale, la scena fu stampata da una rivista d'avanguardia su una pagina color sangue di bue: non tanto forse per una delicata attenzione alla vista dei lettori, quanto perché la pagina, poveretta, arrossiva.

1943.

SIMMETRIA

La discussione nacque per una circostanza quanto mai frivola: una coppia di quelle lampade il cui nome straniero di *applique* sfidava fino a ieri una versione italiana (i lessici con « placca con due o più candelabri infissa nel muro » non danno, è ovvio, una versione, ma una definizione), e che Bruno Migliorini, assai opportunamente, propone ora di chiamare « lampade murali »; una coppia, dunque, di lampade murali di bronzo dorato a forma d'amorino sostenente tre bracci per le candele. La coppia aveva questo particolare, che entrambi gli amorini sorreggevano i lumi con la sinistra, mentre nella destra recavano una palmetta. Applicati al muro, l'occhio riceveva un'impressione non del tutto soddisfacente: i due oggetti non erano simmetrici; per esserlo, uno degli amorini avrebbe dovuto sostenere le luci con la destra e la palmetta con la sinistra. Già, come le macchie d'inchiostro — osservava ironicamente il mio interlocutore — che si premono tra le due metà d'un foglio, e l'una rispecchia esattamente l'altra in tutto il suo frastagliato contorno. Il mio interlocutore, occorre avvertire, non ha troppa simpatia per le regole fisse, ama la sorpresa, l'inatteso, la varietà; sicché, mentre io deploravo la congiuntura (probabilmente una scervellata divisione ereditaria) che aveva male assortito due coppie di lampade murali, e creduto di far bene mettendo insieme gli oggetti identici, l'altro ripeteva in tono canzonatorio: « le coppie! », proprio quel grido di venditore ambulante che si udiva una volta per le strade di Roma bassa a certe ore delle sere d'inverno, e che mi suonò assai misterioso, fino al giorno in cui appresi che si trattava di pezzetti di carne secca e drogata (carne di cavallo, a quel che pare) che i bevitori appetivano come stimolante. Perché i vasi decorativi hanno da esser due, uno di qua e uno di là sulla consolle, perché, se tu metti un quadro da un lato d'un mobile, dall'altro lato ci ha da essere il suo complemento; perché, secondo il linguaggio delle aste, quest'immane « altro, d'accompagnò » nelle architetture, nelle decorazioni interne? Perché tanta monotonia, tanta povertà d'invenzione?

Citare Kant è oggi di moda tra i critici d'arte, sicché ricercammo quella pagina della *Critica del giudizio* dove il filosofo di Königsberg parla della simmetria. Egli la ritiene necessaria nelle cose di cui è evidente lo scopo, ma non in quegli oggetti che fanno appello soltanto al giudizio del gusto « nel quale, quando sia puro, il piacere o il dispiacere, senza riguardo all'uso o ad un fine, è legato immediatamente alla semplice contemplazione dell'oggetto ». La regolarità è categoria dell'intelletto, ma laddove regna la fantasia, nei giardini di piacere, nella decorazione delle stanze, nelle suppellettili di lusso, e simili, la regolarità, che si rivela come costrizione, è per quanto possibile evitata; ché tutto ciò che è rigidamente regolare ripugna al gusto, limita il gioco della fantasia, produce noia. Ed ecco quel filosofo, che, anche a chi non si è mai sognato di sfogliarne le opere, è noto per la cronometrica regolarità delle sue abitudini, biasimare in nome dei sacri diritti della fantasia quel Marsden, autore d'una *Storia di Sumatra*, che trovava attraenti, incontrandoli in mezzo a una foresta selvaggia, i viali paralleli d'una piantagione di pepe. « Egli avrebbe dovuto fare l'esperimento d'intrattenersi per una giornata nelle sue piantagioni di pepe, per accorgersi che, quando l'intelletto, mediante la regolarità, si pone nella disposizione dell'ordine di cui ha bisogno, l'oggetto non lo trattiene più oltre, e impone invece un pesante sforzo all'immaginazione; mentre la natura che quivi è prodiga di varietà fino al lusso, che non è sottomessa alla costrizione di regole artificiali, avrebbe potuto dare al suo gusto un durevole nutrimento ». Si è così avvezzi a deplorare la monotonia dei giardini simmetrici con le loro uniformi siepi di bosso, i loro viali raggianti in direzioni previste, le loro prospettive obbligate, che parrà un paradosso il mio, se dico che codesta regolarità stimola la mia fantasia più della scapigliatura d'un giardino all'inglese coi suoi sentieri serpentinei, le sue sorprese, i suoi *Ha-ha* (come chiamavano, dall'esclamazione di meraviglia, le insospettate fosse che chiudono un prato o un viale); se dico che i simmetrici filari di bambù ai piedi dei quali son sepolti Paolo e Virginia, secondo un'incisione disegnata da Isabey, con le ombre dei loro fusti proiettate a regolari intervalli dal sole basso lungo il viale aperto su una prospettiva marina, mi son sempre parsi una delle cose più galanti che mi sia capitato di vedere; se arrivo perfino a mettere in dubbio l'asserzione di Francesco Milizia,

che scriveva nel 1781: «Se è vero che siasi fatto quel famoso viale da Mosca a Pietroburgo, come Akebar conquistatore del Mogol ne fece uno da Agra fino a Lahor per la lunghezza di quasi 500 miglia, il viaggiatore rinchiuso fra quelle due file eterne di alberi deve perirvi di noia». Potrebbe darsi il caso che in un viale di codesta fatta io non trovassi più monotonia di quanta ne dovevano trovare i beati nelle delizie del Paradiso dantesco. D'altronde il mio filosofo amante dell'ordine più meticoloso, in quel passo che reca ben chiara l'impronta della voga del pittoresco, mi vien proprio a giustificare quel genere di decorazione che, per me almeno, rappresenta l'acme del cattivo gusto: quella decorazione della fine del secolo scorso per cui una stanza era drappeggiata da tendaggi bizzarri, e le pareti, nel loro disperato rifuggire da ogni forma regolare, mostravano qua un piatto decorativo, là un quadro o un ventaglio, più oltre una mensola con un vaso cinese, nell'angolo una palma o un manipolo di penne di pavone, e trofei d'armi, e cavalletti intarsiati di madreperla e drappeggiati pur essi, e narghilé e fotografie in cornici di velluto e divani di *peluche* coperti di pelli di tigre: insomma, una tal profusione d'irregolare e d'esotico da far spiritare i cani¹. Un ambiente di questo genere mi fa pensare a quella celebre confessione d'un assassino: «Sì, ho ucciso, ma devo andare di sopra a prendere il soprabito»; o al comportamento di quell'altro omicida che tornò sulla scena del delitto per dar la libertà a un canarino, sicché l'uccelletto, rimasto solo in casa, non morisse di fame nella sua gabbia. Che c'entra questo?, chiedeva qui tra l'impaziente e il divertito il mio interlocutore. C'entra, e come se c'entra!, ribattevo io. L'anima di quegli assassini era asimmetrica come la decorazione della stanza fin-di-secolo, un'anima ammobilata d'impulsi scombinati e contraddittori, ripugnante al senso morale non meno di quel che una stanza *bric-à-brac* dovrebbe ripugnare al senso estetico. Un'anima di cui era specchio il volto, che in quei delinquenti era appunto asimmetrico.

A questo punto io e il mio interlocutore ci accorgemmo che la questione della simmetria era una questione grossa, che andava esaminata *ab ovo*. Proprio *ab ovo*, poiché le armonie numeriche, le coppie d'antitesi dei Pitagorici, le corrispondenze di misure e di membri di Vi-

¹ Vedi sopra, inizio del capitolo «Esperienza dannunziana».

truvio, e via dicendo, non sono tanto eloquenti come la danza dei quarantotto cromosomi, ventiquattro paterni e ventiquattro materni, che si uniscono a due a due in impeccabili quadriglie, e tutte quelle giravolte e figure in cui ogni singolo gene adempie il suo compito di specialista, conforme a una legge che è certo la più prisca di tutte le simmetrie. Che meraviglia se, frutto noi medesimi di sì stupefacente calcolo, vediamo e concepiamo tutto secondo il modulo che abbiamo letteralmente nel sangue? E come tutto l'universo è agganciato a quel minuto e saldissimo gancio X della nostra propria realtà (gancio x nel vero e proprio senso dell'incognita), a quel modo che diciamo « Com'è vero che io esisto », così a nostra immagine di creature informate fin dall'uovo a un canone di simmetria bilaterale concepiamo le nostre case, le nostre stanze, i nostri sistemi filosofici, le categorie dello spirito, i membri del periodo; e non è più grottesco che le lampade murali debbano esser due, una di qua e una di là dello specchio, di quanto non sia grottesco che ci debbano essere due occhi equidistanti dal naso e due orecchie ai lati del volto.

Passata è la voga dei poemi didascalici, ma che gran poema didascalico sulla simmetria si potrebbe scrivere nel metro del Pope, in quel distico eroico che col suo bilanciamento di parti — che i romantici schernivano paragonandolo all'altalena, al cavallo a dondolo, al monotono canto del cuculo — è non tanto un consumato artificio quanto, forse, la voce più naturale dell'uomo. Oh, essere un Lucrezio moderno, e cantare in coppie d'endecasillabi rimati le forme sferiche dei radiolari, la mirabile ordinanza raggiata delle meduse, dei ricci, delle stelle di mare, e via via su per la scala della natura — antozoi, ctenofori, echinodermi — salire fino all'uomo! Così, con un punto di partenza capriccioso fornito da una suppellettile domestica (che qui sarebbe una coppia di lampade murali, come nel *Compito* del Cowper era un sofà), si potrebbe dar fondo all'universo, e, trascorrendo al cielo sopra un carro più meraviglioso di quel d'Astolfo, elevarsi dalla simmetria decorativa fino a quella sublime simmetria che postula, come inevitabile controparte della vita terrena, la vita ultraterrena e l'immortalità dell'anima.

1943.

VOCE DIETRO LA SCENA

Accade talvolta che, mentre si legge, si sentono pronunziare, da persona che si trova nella stanza, precisamente le stesse parole sulle quali i nostri occhi si posano in quel punto nella pagina. Spesso si tratta delle più semplici parole, e non ne facciamo più caso che d'una curiosa coincidenza tra fatti senza rapporto alcuno tra loro. V'è tuttavia qualcosa di preternaturale in questa che sembra come l'eco udibile di parole mute, quasiché ci sorprendessimo a ripetere con voce non nostra ciò che leggiamo, o che l'altra persona nella stanza pronunziasse per telepatia il nostro testo. Non ci sfugge il carattere strano di queste coincidenze, che per lo meno ci danno un piccolo brivido di sorpresa come la gherminella d'un prestigiatore che, ad esempio, ti fa ritrovare in tasca l'oggetto veduto un attimo prima sul suo tavolino.

Altre volte la coincidenza è più profonda, e veramente ci fa trasalire. Havelock Ellis racconta nella sua *Vita* come, mentre assisteva la madre ammalata, s'era preso da leggere per la prima volta *Peer Gynt* di Ibsen; e proprio la mattina che leggeva la scena in cui Peer Gynt è al capezzale di mamma Aase morente, udì dal letto presso cui stava un suono di respiro penoso: quello della propria madre che entrava in agonia. Nella *Caduta della Casa Usher* il Poe ha ingigantito a proporzioni spettacolose una coincidenza di questo genere. Mentre fuori del sinistro maniero s'ode approssimarsi una tempesta, il narratore suppone di leggere al melanconico Usher un racconto gotico il cui eroe, Etelredo, dopo aver cercato invano di farsi aprire la porta della dimora d'un maligno eremita, la colpisce con la mazza ferrata, e il suono del legname che si sfascia « si ripercuote per tutta la foresta ». Ha appena finito di leggere questa frase, che ha un sussulto; gli pare come se da una remotissima parte della casa in cui si trova gli giungesse all'orecchio, indistintamente, un'eco affievolita del rumore descritto nel romanzo. Il suono, tra i brontolii della tempesta, non ha nulla di sorprendente in sé, ma il suo coincidere con quello del testo fissa l'attenzione del narratore. Continua a leggere di Etelredo che, penetrato nella di-

mora dell'eremita, uccide uno spaventoso drago, e il drago, morendo, manda un altissimo strido. E di nuovo il narratore s'arresta, questa volta pieno di sbigottimento; ch  in distanza ode proprio quello strido che il testo sollecita la sua fantasia a immaginare. Ripresa la lettura, ecco che l'eroe s'appresta a rompere l'incantesimo della dimora dell'eremita, e mentre si avvicina allo scudo magico, questo cade sul pavimento d'argento dell'immaginario castello « con un grande e terribile clangore ». E anche questa volta l'istesso preciso suono descritto nel testo si riverbera entro la casa; e un momento dopo, mentre un fiotto di parole frenetiche prorompe dalla bocca del consapevole Usher, si spalanca come d'incanto la porta della stanza e nel nero vano appare nel sudario la spaventosa figura della sepolta viva.

Si ha un bel sorridere della teatralit  della scena descritta dal Poe, si ha un bel dire che il suo gotico apparato mostra le corde; in forma estrema egli non fa l  che presentare un ordine d'esperienze che deve aver colpito la mente di poeti e pensatori d'ogni et . Quell'improvvisa rima tra due fatti in apparenza slegati, quella strana cadenza in cui essi combaciano e si fondono quasi, par suggerire una identit  segreta, alzare per un momento il velo d'un mondo metafisico di cui ordinariamente ignoriamo l'esistenza. Simile all'improvvisa scaturigine d'un corso d'acqua sotterraneo, simile al subitaneo squarciarsi d'una nuvolaglia su un lembo di cielo d'un cristallino insostenibile, quella rima ci avvince e un po' ci sgomenta. Ci d , soprattutto, il senso d'un inospettato parallelismo, ci rende perplessi come allorch , nella paramnesia, crediamo di trovarci una seconda volta nella situazione d'un tempo che nessuno sforzo della memoria riesce a precisare. Siam desti, ed ecco, producendosi quella strana coincidenza, ci par d'essere in sogno; ma in un sogno presago, come se in quella misteriosa rima si nascondesse la chiave del nostro destino; per un momento, l'anima nostra si sente sull'orlo della veggenza:

... la mente nostra, peregrina
pi  dalla carne e men da' pensier presa,
alle sue vision quasi   divina.

Dante sogna d'essere rapito come Ganimede dall'aquila dalle penne d'oro, rapito fino alla sfera del fuoco; ed   Lucia che l'ha trasportato

dormiente fino alle soglie del Purgatorio. Non così bene si chiarisce quel sogno a occhi aperti che ci sembra di fare allorché un'inopinata rima di situazioni ci fa trasalire. Havelock Ellis legge d'una madre morente, e gli giungono all'orecchio i rantoli veri di sua madre che muore; i personaggi del racconto di Poe leggono di Etelredo che rompe l'incantesimo, e ogni fragore del racconto è sottolineato dal fragore reale dei serrami infranti dalla sepolta viva. È l'animo inconsciamente presago di codesti lettori che ha scelto quel testo che provvederà la fatale rima? Hanno essi fatto, senza saperlo, quello che Paolo e Francesca fecero poi più consciamente leggendo il romanzo della Tavola Rotonda? Sentire il proprio dramma recitato da Lancillotto e Ginevra bastò a intonare le loro voci; essi non seguirono che una didascalia, un « cantasi come » annotato in margine alla loro storia. Ma, sebbene l'impressione del « cantasi come » sia predominante in quelle coincidenze più strane di cui si parlava sopra, chi può decifrare tutte le note del canto la cui esistenza è d'un tratto scoperta dalla rima udibilmente affiorata? Afferriamo la rima, il canto ci sfugge. Quella rima è una « spia », uno spiraglio che un attimo s'apre, e subito si richiude. È il grido che subitaneamente risveglia il sonnambulo, ed egli si guarda intorno per un attimo; distintamente scorge un abisso ai suoi piedi, vi figge gli occhi, vacilla; e poi il sonno, il sonno pietoso, si stende di nuovo sugli occhi che non potrebbero a lungo sostenere quella vista. Ma in quell'attimo egli s'è chiesto: « Dunque era tutto preveduto? E io non faccio che calcare un disegno già fatto e completo, che seguire una traccia obbligata? » Leggiamo una parola: la parola echeggia nella stanza: non è nulla, uno scherzo del caso, si sorride, si riprende la lettura. Non è nulla? E se quella parola fosse come la soneria nascosta d'un avviso d'allarme, e quando il ladro la preme col piede, è scoperto? Al suono di quella parola alcuni di noi si sentono d'un tratto ignudi, come quando, sul più bello d'un sogno, s'è consci d'essere in camicia in mezzo alla gente.

Mi son chiesto tante volte il perché dell'immancabile effetto che produce negli spettatori un canto dietro la scena, che paia riassumere o commentare musicalmente le azioni dei personaggi. È un espediente vecchio e abusato, ma, per vecchio e abusato che sia, sorprende, commuove, fa trasalire. E per meccanico che possa sembrare il dialogo con

l'eco, in cui l'eco, ripetendo la fine dell'ultima parola d'un personaggio, sembra dar risposte sensate o fare oscuri accenni al suo destino, la popolarità di questo motivo, la sua vitalità (da un epigramma dell'Antologia planudea, a Erasmo, al Tasso, a John Webster, alla parodia in *Hudibras* e al necrologio nello *Spectator*) ci dimostrano che evidentemente ci si vedeva qualcosa di più d'un peregrino concetto.

Il canto dietro la scena non manca mai d'efficacia perché gli uomini confusamente sentono che c'è un canto dietro la scena della loro vita stessa; le risposte a tono dell'eco han dilettrato e commosso generazioni perché in quell'ingenuo gioco d'ingegno s'adombrava un gioco più sottile e non soltanto capzioso; perché ci sono momenti in cui effettivamente par che alle nostre parole, alle nostre azioni un'eco si risvegli nel grembo dell'invisibile mondo. E la via a quest'invisibile mondo? Si potrebbe rispondere con Mefistofele: *Kein Weg! Ins Unbetretene...* Nessuna via all'incorporea solitudine che è la matrice di tutte le immagini e di tutti i destini degli uomini. Inaccessibili sono le formidabili Madri, quali le immagina il Goethe, ma talora con una casuale parola messa in bocca a qualcuno presso di noi, con la frase d'un libro che cade sotto i nostri occhi, esse ci attestano la loro presenza; e, appunto perché carica di tutto il peso di tale presenza, quella parola, quella frase, frammento del nostro archetipo, falsariga del nostro destino, ci fa così trasalire.

1943.

SHAKESPEARE E LO SCHERMO

Quel trionfale ingresso di Shakespeare sulle scene elisabettiane che è denunziato nel famoso allarme di Robert Greene (*Groatsworth of Wit*, 1592): « Non è strano che io e voi, a cui tutti si sono inchinati finora, dobbiamo essere così abbandonati a un tratto? Un villan rifatto di corvo, abbellitosi con le nostre penne... presume d'essere l'unico Scuoti-scena dell'intero paese » — è parso, qualche tempo fa, ripetersi per lo schermo. Dovunque arriva, spopola: Scuotilancia, Scuotiscena, Scuotischermo. Infatti, combinando la tecnica elisabettiana a quadri con un interesse umano profondo e universale (e se il primo di questi elementi si trova in forma anche più impressionante in altri drammaturghi, specialmente in John Webster, troppo spesso il secondo

è in quelli distrutto dalle convenzioni di un gusto limitato), Shakespear si offre ai registi moderni, si direbbe, con quella plenitudine di requisiti che ne fece il beniamino dei contemporanei. Se dobbiamo credere all'eloquenza delle cifre (una cinquantina di film sarebbero stati tratti finora da quattordici drammi di Shakespeare), neanche la divina tragedia della Passione avrebbe dato tant'esca agl'impresari del cinema; se dobbiamo far di cappello ai grandi nomi, ecco Ruggeri e Asta Nielsen (in *Amleto*), Jannings (in *Otello*), Elisabetta Bergner (in *Come vi piace*) iniziare degnamente per lo schermo la lista dei grandi interpreti già lunghissima per le scene.

Ma ci son cifre che, nel mondo cinematografico, sono anche più eloquenti: le cifre degl'incassi. E qui, pare, Shakespeare, il prediletto della Fortuna, ha talmente deluso chi aveva fiducia in lui, che il suo liscio volto di re di denari dalla barbetta e dal crine arricciolati sarebbe guardato adesso dai giocatori di Hollywood con non meno terrore che se fosse la trista figura del fante di bastoni, l'uomo nero. E la batosta più grossa l'avrebbe data col *Sogno di una notte di mezza estate* del Reinhardt.

Tanto sembravan tagliati per lo schermo i drammi shakespeareiani, col loro pittoresco succedersi di scene (e questo è vero soprattutto per quei *pageants* che sono i drammi storici, ma può dirsi anche degli altri), che si resta sorpresi dell'insuccesso. Ma se la concezione elisabettiana del dramma pare così vicina a quella del cinema, ciò non basta. Un fattore imponderabile di cui non si è tenuto abbastanza conto mi par questo: che anche nel caso che un dramma non abbia bisogno di rimaneggiamenti per essere presentato sullo schermo, sia insomma bell'e pronto così com'è, il solo fatto di quel genere di presentazione lo fa scadere a libretto. Non faccia illusione il parlato: la parola — è ovvio, ma giova qui insisterci — non è l'elemento principale di un film. I rapporti tra quadro e parola, la portata della parola sul pubblico, sono diversissimi. L'attore è troppo lontano, o troppo vicino (nel *close-up*), ma non riscalda mai il verbo col calore diciam pure animale della sua presenza, perché possa ripetersi per lo schermo il miracolo che trascina le masse. Altro è il mondo del film, su cui è disteso come un velo d'aquario. Il film è vita, ma vita, direi, a sangue freddo, in confronto della vita del dramma. L'ossessione dionisiaca, che è sudore di sangue,

non opera costí. Del resto il procedimento stesso lo esclude: il momento drammatico non è ottenuto d'un getto, ma con prove e riprove, e per abili commessure. Il film è prima di tutto immagine e atmosfera: l'accordo a cui aspira è complesso, e la parola non è che uno dei suoi elementi: la voce conta piú della cosa detta, il timbro, disancorato dalla calda presenza dell'attore, è la *vox humana* in un organo, suono tra i suoni. Non dovrebbe sorprendere quindi se il mondo dei pittori olandesi può realizzarsi sullo schermo (*Kermesse héroïque* e *Die kluge Frauen* insegnino) con un successo che par negato alle opere shakespeariane. La perdita del colore è costí compensata dal pieno conseguimento di quella che era stata l'ambizione degli artisti: la minuta resa (fotografica l'han detta i critici d'arte) di un ambiente. Un'arte che è il sublime dell'illustrativo trova un interprete naturale nello schermo. Questa è, sí, arte che agevolmente s'adagia nel modulo cinematografico!

Ora, anche il mondo di Shakespeare è immagine, e come! Ma l'immagine è non tanto dove a prima vista si crederebbe trovarla, nella pittoresca successione di quadri, quanto, prima di tutto, nel linguaggio, il piú figurato e barocco che genio abbia mai adoperato. Questo linguaggio, che è in primo piano nel dramma scenico, passa allo sfondo nel film, si ottunde anche se la lingua parlata dagli attori è l'inglese, diventa irriconoscibile in una traduzione. Perché lo schermo non sa, non può mettere a fuoco la complessa frase di Shakespeare; il calore dionisiaco d'un attore in carne ed ossa può illuderci che quella messa a fuoco si effettui, benché, in verità, noi moderni si pensi in modi tanto meno concreti di quelli di Shakespeare, che solo a una lettura possiamo renderci conto dell'intera portata delle sue frasi. Parole circonfuse d'un alone di possibilità, legate alle altre da vincoli di puro gioco (l'aspetto piú appariscente è la freddura, che abbonda in quei drammi), sono peggio che inafferrabili, sono un ingombro sullo schermo, che vuole timbro piú che significato, economia e non fioritura. Basti un esempio: nella famosa scena tra fratello e sorella nella prigione, in *Measure for Measure*, Isabella s'confessa Claudio con queste parole: *such a warped slip of wilderness ne'er issu'd from his blood*; letteralmente: « tal distorto rampollo di selvatichezza non uscí mai dal sangue di mio padre », ove « selvatichezza » non renderebbe che male il doppio senso di *wilderness*, che è insieme luogo selvaggio e carattere degenerato: il rampollo ha suggerito l'im-

magine quasi dantesca di nodosi e involti rami in vegetazione immalvagita. L'Angeli traduce: « Una tal degenerata e perversa natura non potrebbe esser uscita dal suo sangue »; il Rusconi, ancor più genericamente: « un figlio sì abietto uscì dal loro sangue ». È ovvio che il cinema non potrebbe dare più rilievo di così a quella frase, ma è pure ovvio che così resa quella frase non ha più nulla della concretezza shakespeareiana.

Se il linguaggio deve, per necessità di cose, esser diretto ed economico sullo schermo, come rendere la potenza fantastica che gonfia — è proprio il caso d'usare questa parola — le pagine di Shakespeare, potenza fantastica senza la quale Shakespeare non è più Shakespeare, e tanto varrebbe prendere i suoi drammi, anziché da lui, dalle fonti, che sono spesso novelle italiane? La risposta mi pare una sola: creando tra parole e visione un nuovo equilibrio che compensi dell'antico, irriproducibile; trasfondendo in altrettanta atmosfera quel che si perde di linguaggio. Si dirà subito che così ha cercato di fare il Reinhardt, e che è proprio il suo film che ha segnato il maggior rovescio di Shakespeare sullo schermo. Ma nel cercare di rendere concretamente, in precise visioni, quello che lo Shakespeare aveva lasciato alla duttile potenza magica della fantasia, il Reinhardt si è giovato delle materializzazioni del mondo fiabesco dei pittori germanici dell'Ottocento: le sue fate danzanti in nebulosa spirale intorno a un albero venerando, son quelle di Moritz von Schwind, i suoi coretti di gnomi son quelli di Lorens Frölich o di Victor Müller, le sue eterree personificazioni della Natura son quelle di Philipp Otto Runge, e via dicendo; e ciò egli ha fatto con quella stessa meticolosità che l'ha assistito nel decorare e ammobiliare sontuosamente la sua villa di Leopoldskron presso Salisburgo. Quello che ne è risultato, nonostante i modelli veneti tenuti presenti per le scene di corte, è un'atmosfera Biedermeier, l'atmosfera sognante e minuziosa dell'imborghesito romanticismo tedesco. E stile Biedermeier è la musica di Mendelssohn dalla quale il Reinhardt ha fatto accompagnare il dramma.

Quando io parlo di trasfondere in atmosfera quel che la parola non può rendere, penso soprattutto a un recente indirizzo di studi shakespeareiani¹, che mostra quanto nei grandi drammi le immagini di Shake-

¹ CAROLINE F. E. SPURGEON, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*, Cambridge, 1935; WOLFGANG CLEMEN, *Shakespeares Bilder, ihre Entwicklung und ihre Funktionen im dramatischen Werk*, Bonn, 1936.

speare assumano valore simbolico, rivelino in forma icastica quel che il poeta sentiva circa l'argomento e i vari personaggi: esse sono, per dirla col Clemen, una *stimmungsmässige Untermalung des Geschehens*, un sottolineamento suggestivo il cui appello indiretto, alla più riposta coscienza del pubblico, conferisce al dramma quell'inimitabile aura di necessità. Ora ognuno dei grandi drammi è dominato da un tipico gruppo d'immagini ricorrenti; per esempio in *Romeo e Giulietta* le immagini mostrano che lo Shakespeare vide la storia dei due innamorati, nella sua rapida e tragica bellezza, come un baleno quasi accecante, acceso in un subito e altrettanto subitaneamente spento; in *Amleto* una quantità d'immagini di malattia e di corrompimento corporale indica come dominante l'idea d'un'ulcera o d'un maligno tumore; la nota dominante in *Antonio e Cleopatra*, grandezza e magnificenza, è espressa con immagini del mondo, del firmamento, dell'oceano, e in genere di cose nobili e vaste. Insomma, troviamo in Shakespeare un disegno metafisico sotteso al disegno apparente dell'intreccio e del gioco dei caratteri; talora sono i canti lirici disseminati nei drammi che danno come una trasformazione fantastica delle situazioni in un simbolo magico: tali il meraviglioso canto della trasfigurazione marina del padre di Ferdinando nella *Tempesta*, la canzone del salice in *Otello*, i sortilegi delle streghe in *Macbeth*, vere e proprie traduzioni del dramma terreno in un linguaggio soprannaturale che sembra darne l'intimo senso eterno.

È appunto questo simbolismo, questa *Stimmung*, che il cinema deve e può rendere di un dramma shakespeariano. La coesione e la suggestione che nel dramma scenico son date dalle immagini verbali, sian date dall'ambiente, che pel tramite degli occhi comunichi quel che han visto gli occhi della mente di Shakespeare. *Macbeth* e *Otello* mi paiono i due drammi che una tecnica così orientata dovrebbe saper potentemente tradurre sullo schermo: un *Otello*, però, ove l'attenzione sia concentrata su Iago, e l'atmosfera sia tutta penetrata dalla sua tortuosa malignità. Ma anche drammi di meno ovvia realizzazione appaion possibili sullo schermo ove se ne studi attentamente nel testo inglese la dominante immaginifica: così *Coriolano*, ove l'anima occlusa dall'orgoglio è suggerita dalle immagini metalliche, dall'ambiente limitato, murato, arido (l'apologo di Menenio Agrippa avrà diretto la fantasia

di Shakespeare verso immagini di divisione e di secessione); così *Antonio e Cleopatra*, di cui forse potrebbe tentarsi una traduzione in termini di Paolo Veronese. Inutile dire che l'ambiente che qui s'intende non ha nulla a che vedere con la meticolosa ricostruzione storica quale ha tentato il Cukor in *Romeo e Giulietta*. L'ambiente deve essere uno specchio della situazione psicologica, non uno sfoggio coreografico soltanto atto a distrarre. Ma senza giungere alla pacchiana insistenza del motivo della pazzia nella *Grande Caterina* di Sternberg.

1937.

LA VOCE NELLA TEMPESTA

(*Wuthering Heights*)

È legittimo far confronti tra un film e l'opera letteraria a cui s'è ispirato? Il problema è, un po', quello di tutte le riduzioni e traduzioni, e la scappatoia filosofica, che, insomma, in ogni caso si fa opera nuova, da giudicarsi in sé e per sé, è troppo facile per poter esser presa sul serio. Se l'opera derivata, senza aggiungere una nota originale, rappresenta solo un impoverimento della sua fonte, quel qualsiasi successo che potrà conseguire grazie al barlume del capolavoro che ancora conserva, basterà a giustificarne l'esistenza? Non sempre capita che una versione scadente di capolavoro serva di tramite a un altro capolavoro; il caso della tragedia di Faust per marionette in cui degenerò in Germania il *Doctor Faustus* di Marlowe, e da cui il Goethe trasse ispirazione per il suo *Faust*, è, credo, unico.

Pare che il pubblico abbia fatto ottima accoglienza a *Wuthering Heights* (*La voce nella tempesta*) della S. Goldwyn-United Artists, regista William Wyler, già noto per l'adattamento di *Dodsworth* (*Infedeltà*) di Sinclair Lewis, per *These Three* (*La calunnia*) e *Counsellor-at-Law* (*Ritorno alla vita*), e che anche illustri spettatori (la duchessa di Windsor, *quondam* Mrs. Simpson) si sian commossi fino alle lacrime. Chiunque abbia familiari le pagine di Emily Brontë non mancherà non tanto di sottolineare le differenze, quanto di osservare che un regista poteva e doveva cavar dal romanzo molto di più di quel che non ne abbia cavato William Wyler. Il quale, oltre a leggere l'opera, avrebbe

potuto leggerne alcune delle più calzanti interpretazioni critiche, come quella di David Cecil (in *Early Victorian Novelists*, Londra, 1934). Poiché, mi sembra, come la critica può essere di grande assistenza all'interpretazione d'un lavoro teatrale, dovrebbe esserlo anche a un adattatore cinematografico. Ho già accennato a questo punto a proposito di Shakespeare, indicando quanto l'interpretazione cinematografica potrebbe giovare di ricerche filologiche. Dopo tutto, che ci sta a fare la critica se vien messa da parte in casi come questi? *Nil penna sed usus*.

La filosofia, se così vuol chiamarsi, che s'incarna in *Wuthering Heights* è che tutto il creato, animato o inanimato, fisico e psichico, è espressione di certi vivi principî spirituali: da un lato quel che può definirsi il principio della tempesta — l'aspro, lo spietato, il selvaggio, il dinamico — dall'altro il principio della calma — il dolce, il clemente, il passivo, il mansueto. I due principî sono in contrasto, e insieme compongono un'armonia. Così osserva il Cecil, e può aggiungersi che a questo modo la concezione della vita della Brontë appare straordinariamente vicina a quella di William Blake, l'unico artista inglese, anch'egli un isolato, a cui la Brontë rassomiglia. La tigre — l'agnello: quel contrasto che è il motivo centrale del Blake lo è pure della Brontë. Ancora: la vita degli uomini e quella della natura sono per lei sullo stesso piano; un uomo irato e un cielo irato non sono simili metaforicamente, ma essenzialmente, manifestazioni d'un'unica realtà spirituale. Ai suoi personaggi non è applicabile l'ordinaria antitesi tra bene e male. Essi non cercano di por freno alle loro passioni devastatrici, non si pentono dei loro atti di distruzione; ma siccome quegli atti e quelle passioni non sgorgano da impulsi di natura distruttiva, bensì da impulsi che son distruttivi solo perché stornati dal loro corso naturale, essi non sono « cattivi ». Inoltre la loro ferocia e la loro spietatezza hanno, nel loro ambito naturale, una parte da rappresentare nel disegno del cosmo, e come tali devono accettarsi. Il punto di vista di Emily Brontë non è immorale, ma premorale. Sicché il conflitto a cui assistiamo nel suo libro non è quello consueto dei romanzi vittoriani, tra bene e male; è piuttosto un contrasto tra simile e dissimile. Se non si tien presente questo sostrato filosofico della Brontë, se invece di pensare all'« enantiotropia » di un Eraclito, pensiamo all'imperativo categorico di Kant, l'amore di Catherine, tra l'altro, diventa incomprensibile, ché, a giudicarlo coi canoni ordinari, il lettore

non intende che cosa la donna trovi d'attraente in Heathcliff, né perché il marito di lei non dovrebbe prendere offesa della sua passione per costui. Nel romanzo c'è, se si vuole, una notevole deficienza di sensibilità sessuale, quella stessa deficienza che può osservarsi in uno Shelley (di cui può apparirci mostruosa la immaginata possibilità di una convivenza di Harriet e Mary). In verità il sesso ha poco a che fare coi personaggi della Brontë: l'amore di Catherine è esente da sensualità come la forza che attrae la marea alla luna, il ferro alla calamita, e non ha più tenerezza che se fosse odio. Mai non è parsa così applicabile come all'amore in Emily Brontë la metafisica dei nostri antichi poeti:

L'essere è quando lo volere è tanto
ch'oltra misura di natura torna;
poi non s'adorna di riposo mai.

A quell'amore par si addica il nome di « ira » che i nostri antichi davano all'ardore dell'appetito: « *destandos'ira la qual manda foco* ». Ira e umiltà, tigre e agnello: ecco i termini del cosmo della Brontë. Da un lato *Wuthering Heights*, la terra della tempesta, su nell'arida brughiera, nuda all'assalto degli elementi, naturale dimora della famiglia Earnshaw, indomiti figli della tempesta. Dall'altro, protetta nella frondosa valle sottostante, *Thrushcross Grange*, l'appropriata dimora dei figli della calma, i gentili, passivi, timidi Linton (il paesaggio, piuttosto che direttamente descritto, è costantemente presente nelle parole, nelle allusioni dei personaggi; così la Brontë ha compiuto il miracolo del massimo effetto di scenario col minimo di mezzi). Ciascuno di quei due gruppi, seguendo la sua natura nella sua sfera, cospira a comporre un'armonia cosmica. È la distruzione (a opera di Heathcliff) e la restaurazione di quest'armonia che, secondo l'analisi del Cecil che abbiamo seguita, forma il tema del racconto. Che è molto più complesso di quanto non appaia dal film. C'è infatti una seconda generazione in cui la netta distinzione tra figli della tempesta e figli della calma s'è smussata; essi partecipano d'entrambe le nature; ma con questa differenza, che Hareton (figlio di Hindley Earnshaw) e Catherine (cioè la seconda Catherine, o Cathy, la figlia di Catherine Earnshaw e di Edgar Linton) sono figli dell'amore, e così combinano le qualità positive dei loro genitori, la gentilezza e la costanza della calma, la forza e il coraggio

della tempesta; Linton invece (il figlio di Isabella e di Heathcliff) è figlio dell'odio, e combina le qualità negative dei propri genitori: la viltà e la debolezza della calma, la crudeltà e la spietatezza della tempesta. Tale lo schema del romanzo, logico come il profilo d'una fuga musicale, per adoperare la felice immagine del Cecil; schema da poema epico e da tragedia più che da romanzo.

E appunto perché il tema cosmico pervade i personaggi del romanzo e i loro atti, né la ferocia del loro contegno né la violenza delle loro parole assumono mai un carattere morboso. È stato osservato che c'è molto dell'uomo fatale byronico in Heathcliff, la sua origine misteriosa, quel suo distruggere la cosa che ama, quella sua crudeltà per Isabella (involontario riflesso del contegno di Byron per quella reale Isabella che fu sua moglie?), e via dicendo; e una estrema corritività alla violenza fisica possiede i personaggi, anche i meno ossessi. La ferocia dei cani che assalgono Lockwood dà fin dalla prima scena il tono del romanzo. Lockwood, quando attraverso il vetro della finestra, nella notte, stringe una piccola mano diaccia, invaso dal terrore diventa crudele, spinge contro il vetro il pugno della figura che gli è apparsa e lo sfrega su e giù « finché il sangue colò e intrise le lenzuola ». Isabella graffia Catherine: « le sue unghie acute ornarono di mezzelune rosse la mano di colei che la teneva ferma ». Catherine esclama: « Che tigre! » e ammonisce Heathcliff di tenersi in guardia, e lui risponde brutalmente: « Le strapperei le dita se mi minacciassero », e aggiunge: « Sentiresti strane cose se io vivessi solo con quella svenevole faccia di cera; la cosa più ordinaria sarebbe di dipingere sul suo rosso i colori dell'arcobaleno e far diventar lividi i suoi occhi azzurri, ogni uno o due giorni »; e si parla di flagellare, di bere il sangue, di cavar gli occhi, di strappare il cuore...: intemperanze, si direbbe, da dramma elisabettiano; eppure, leggendo *Wuthering Heights*, non c'è mai capitato di fare il raccostamento che il d'Annunzio fece per Swinburne: « A. Swinburne, il cantore della "Laus Veneris" e di Anactoria, nel quale sembra rivivere con violenza inaudita la sensualità delittuosa che empie di urli selvaggi e di morti disperate i primitivi drammi ». Perché, proprio, di sensualità non ne scopriamo punta in *Wuthering Heights*. Le violenze di quei personaggi non son quelle di un Sade, di un Lautréamont; e forse Chesterton ha toccato la nota giusta quando ha detto (in *The Victorian*

Age in Literature): «*Wuthering Heights* avrebbe potuto esser scritto da un'aquila». Sta sospeso così tra cielo e terra, più vicino al cielo che alla terra: romanzo meteorico. Solido e reale, a patto che s'interpretino le passioni degli uomini alla stessa stregua dei fenomeni della natura. Romanzo che fa razza a sé, quasi unico monumento sopravvissuto d'una specie d'uomini-grifoni affatto scomparsa. A voler a tutti i costi riconnettere Emily Brontë con qualcuno, si può pensare allo Shakespeare di *Re Lear*, e, come ho detto, al Blake. In certi americani (Faulkner, il Faulkner di *The Sound and the Fury*, O' Neill) si può scorgere un tentativo di creare una tradizione bronteana, ma su un livello compromesso da troppi elementi torbidi e morbosi. Invece, nel romanzo della Brontë, con tutto che sia cupo, nulla v'è di morboso. La sua atmosfera, come ha notato il Cecil, spira una salute selvaggia, esilarante: «Una pura, chiara luce di mattino l'irradia, un vento pungente imbevuto di neve vergine soffia nelle sue pagine; e benché le passioni che descrive sian violente, non v'è in esse nulla di febbricoso, di afoso; il loro calore è il calor bianco d'una fiamma vestale purificatrice».

Quanto di tutto ciò ha reso il film e come l'ha reso? Prima di tutto, visto che nel titolo stesso si dà la chiave, è stato adeguatamente reso lo sfondo naturale in cui le passioni degli uomini trovano un esatto parallelo? Quel che di primordiale, di meteorico e di metafisico è nel romanzo, risulta nel film? Le cime tempestose si riducono a uno scheggione di roccia di dubbia consistenza, profilato contro un fondale dalle nubi accecanti; mentre in primo piano alcune eriche, quasi trapiantate per l'occasione come per decorare una scala a un festino di nozze, si mantengono diligentemente in perpetuo tremolio, simulando la rude carezza... d'un ventilatore. Codesto scheggione è come il *petit séparé* in cui si appartano gli amanti per le loro grandi scene d'amore: lì Merle Oberon si abbandona sulla spalla di Lawrence Oliver, con un'aria tra di compagna di Tarzan e di studentessa universitaria che ha marinato la lezione. I *clichés* di abbracci risaputissimi son l'unico apporto che Merle Oberon sembra fare alla «passionalità» del tema, fino a quando, sul letto di morte, le sue mani si stringono intorno alle spalle di Lawrence Oliver vibrando in arpeggi di prammatica. La pioggia imperversa nel film, batte contro i vetri, e la neve fiocca generosamente, e si stende infine in un soffice tappeto su cui camminano verso un favo-

loso orizzonte i fantasmi di Heathcliff e Catherine — cadrebbe in acconcio di accompagnarli in quest'ultimo viaggio con la marcia nuziale di Grieg, anziché con quell'angelico crescendo di voce d'organo. Ma imperversi pure la neve o la pioggia, crepiti il tuono: tutto ciò rimane esterno; manca l'osmosi colle anime dei personaggi. Manca un'unità di ritmo ossessivo; manca in tutti i personaggi, fuorché in uno, quella tensione, quella fiamma azzurra che vibra nelle pagine della Brontë. Il solo personaggio all'altezza del romanzo è Isabella (Geraldine Fitzgerald). A lei si deve la riuscita di una delle poche scene memorabili del film, la scena di gelosia tra le due donne nella camera da letto d'Isabella ancora ragazza; essa veramente appare, dopo il matrimonio, come una spiritata, come colei che un male sacro e terribile ha svuotato d'ogni linfa di vita, colle corde del collo tese, gli occhi vitrei e fissi, i capelli scarmigliati di Furia; e si ricorderà la sua espressione mentre sillaba: « If Cathy dies, I may begin to live ».

Se il film non riesce a rendere l'elemento di tempesta, riesce meglio in quello che è il suo opposto, la calma? Thrushcross Grange, la quieta casa riparata nella fogliuta valle, offriva allo sceneggiatore una possibilità su cui s'è gittato a corpo morto, come uno studente che voglia cacciare a forza nello svolgimento d'un tema il pezzo *pas-se-partout* che tiene in tasca. Thrushcross Grange offriva il modo d'inscenare una di quelle ricostruzioni d'ambiente vittoriano di cui Noel Coward ha insegnato la formula ai registi anglosassoni (e poco importa che il romanzo della Brontë non si svolga nel periodo vittoriano, ma nell'ultima parte del Settecento e al principio dell'Ottocento: il primo capitolo coll'inizio del racconto di Lockwood ha la data 1801, uno degli ultimi capitoli la data 1802). Ecco un motivo d'immane effetto: il ballo in una bianca sala intraveduto per una finestra dal notturno giardino. Incantevole motivo che il Tennyson accennò in una famosa lirica di *Maud*, ove fa dire all'innamorato che pernotta nel giardino di Maud: « Per tutta la notte le rose hanno udito il flauto, il violino, il fagotto; per tutta la notte il gelsomino della finestra ha tremato al passo ritmato dei danzatori... » Motivo leggiadro che vorrebbe diventare un *leit-motif* nel film, se il regista non indulgesse poi con troppo compiacimento allo spettacolo delle danze antiche e delle dolci musiche vecchiotte (l'alleghretto « alla turca » della Sonata IX di Mozart al clavicembalo, ecc.).

Tutto è ricco, deliziosamente arredato a Thrushcross Grange. La scena di Catherine convalescente in un Old English Garden coi pavoni (proprio come quello di un noto albergo di Broadway nei Cotswolds, dove si recavano in pellegrinaggio ogni estate i turisti americani) è un quadretto di genere assai delicato. In scene di questo tipo Merle Oberon trova il suo ambiente; con quel suo volto di tahitiana europeizzata potrebbe perfino aspirare a impersonare l'imperatrice Eugenia in un film Secondo Impero: quello a cui non poteva né doveva legittimamente aspirare era proprio a rendere la protagonista di *Wuthering Heights*. Ché una bambola vittoriana in un ambiente che par tolto di peso dalla sezione « Period Furniture » del Victoria and Albert Museum (perfino la stanza da letto ove muore Catherine ha una nicchia con porcellane di riguardo) è l'ultima cosa che ci saremmo attesi da un film di *Wuthering Heights*.

Più vicina allo spirito del romanzo, se mai, quella serie d'illustrazioni di Balthus che pubblicò il settimo numero di *Minotaure*. Nessun compiacimento d'ambiente, lì; tutto vuol essere nudo, dinamico, essenziale. Illustrazioni d'un preraffaellita (certe intense pose, certe grosse teste languide e stravolte ricordano quelle dei disegni di Dante Gabriele Rossetti) incanaglitosi tra gli *apaches*. Una delle figure (quella che ha la leggenda: *Calling at intervals and then listening*) arieggia addirittura il frontespizio del *Milton* di William Blake. Balthus, in ogni modo, traducendo *Wuthering Heights* in termini di Grand Guignol ha fatto opera originale; Ben Hecht invece non è riuscito che a darci il corollario di una pantomima alla Noel Coward.

La soprannaturalità dell'atmosfera del romanzo si è volatilizzata nel film; non basta qua e là un'inquadratura dal basso a investire di stranezza la vicenda scaduta al piano d'una tresca tra la signorina di buona famiglia e lo stalliere; e quante gliene capitano a quella povera signorina per amor di quel brutto! Morsa dai cagnacci qui, inzuppata fino alle ossa nell'uragano là, infine malata d'una squisita consunzione in un ambiente altamente decorativo. Ci piace soprattutto ricordarla in un delizioso costume con cappuccio e pellegrina orlati di pelliccia, contro lo sfondo d'una porta adorna di robuste nervature in disegno geometrico. Il difficile personaggio di Heathcliff che, come scrisse il Chesterton, « è mancato come uomo tanto catastroficamente quanto invece è riuscito

come demonio» voleva un attore di capacità eccezionali; non si può troppo biasimare Lawrence Oliver per non esser stato pari all'arduo compito. La creazione di tal personaggio avrebbe potuto essere aiutata dall'ambiente; ma l'ambiente, come s'è detto, è mancato, per colpa d'una imperfetta comprensione del romanzo. Mancato l'ambiente, mancata l'attrice principale (Merle Oberon), Geraldine Fitzgerald (Isabella) e la sempre brava Flora Robson (Ellen) non potevano da sole menare il film a buon porto. Come dicevo dapprincipio, si posson condonare le limitazioni imposte da un adattamento (qui è omessa tutta la vicenda Hareton-Linton-Catherine II, pur così importante per l'armonia dell'insieme) solo se il risultato si regga per meriti propri. Ma il regista di *Wuthering Heights* ha tagliato una poderosa rovere per carvarne un posapiedi vittoriano, a cui adattare un gradevole punto in croce.

1941.

IDEA D'UN FILM

Il soffietto editoriale che accompagna *Spanish Circus* di Martin Armstrong (pubblicato alla fine del settembre 1937 dal Collins di Londra) avverte che nel narrare la storia del drammatico regno di Carlo IV di Spagna, che forma l'argomento del volume, l'Armstrong s'è ispirato ai ritratti di Goya dei quattro principali personaggi, che l'avrebbero affascinato. Il volume, sempre secondo quel soffietto, sarebbe d'una lettura «tremendamente eccitante» (*the whole book makes tremendously exciting reading*).

L'Armstrong è un distinto romanziere inglese, ed è anche poeta; ma se tutti gl'Inglese, poeti e non poeti, erano in fama di pazzi presso i nostri nonni, bisogna pur convenire che nessuna creatura è più positiva, ragionevole, temperata, dell'ordinario scrittore inglese. Non dà mai in disgustosi eccessi, ma smussa, annacqua, sterilizza. L'Armstrong che prende Goya per guida mi fa pensare a quel suo compatriota del Seicento, Thomas Coryat, che nel dare relazione delle cortigiane di Venezia nelle sue *Crudities*, s'affrettava ad aggiungere d'averne accostata una per vedere il modo della sua vita, e osservare la sua condotta, ma senza lascivo intento alcuno, anzi procurando di convertirla. I ritratti di Goya parlano abbastanza chiaro, e per Maria Luisa abbiám pure le parole di

Napoleone: « La regina porta sul volto il suo cuore e la sua storia... ciò sorpassa qualunque cosa uno stimerebbe lecito immaginarsi ». Eppure l'Armstrong nutre dubbi sulla dissolutezza della vita privata di Maria Luisa, perché nelle fonti storiche non trova nessuna prova sicura. San Tommaso sarà santo protettore degli storici, ma certo non dovette contare Goya e Napoleone tra i suoi devoti. Questi si fidavano della loro intuizione; l'Armstrong con tutto che poeta e romanziere, non se ne fida. E forse ha ragione, ch  quella facolt  ha in lui una voce flebile e timida. Ha abbastanza buon gusto negativo da non sciupare una storia che, dopo tutto, si racconta eloquentemente da s , ma non ha il buon gusto positivo da far della storia un'opera d'arte. Non cade nei difetti pi  smaccati della biografia romanzata, ma non scrive neanche una storia degna di chiamarsi tale. Vien perfino il dubbio se del Goya egli abbia visto altro al di l  dei pochi ritratti riprodotti nel libro; ch  il suo capitolo finale, *Dos de Mayo*, non s'accompagna colle terribili visioni del Goya di quella sommossa, mentre figurano tra le illustrazioni due vedute insignificanti dei palazzi dell'Escorial e di Aranjuez.

No, l'Armstrong, per quanto guidato dal Goya, non ha *veduto*; ma per quel suo buon gusto negativo di rispettare la linea della sua storia, il suo volume potrebbe servire di canovaccio per chi sapesse vedere con occhi realmente affascinati dal Goya. L'epoca di Carlo IV non vuole un romanziere per rivivere nella sua tragica e grottesca enormit , ma un regista. Un regista che sappia impregnarsi gli occhi di Goya, come quello di *Kermesse eroica* se li era impregnati di pittura olandese. A codesto auspicabile regista vorrei qui indicare alcuni partiti che possono trarsi dal soggetto.

Il ritmo della storia   in due tempi. Non fosse stato per la Francia, e per Napoleone, i personaggi spagnoli di questo dramma avrebbero condotto banale esistenza tra vane feste di Corte e meschini intrighi, non meno espressivi dell'essenziale monotonia della Spagna di quel che siano le estasi dei mistici, i roghi dell'Inquisizione, e il macello della *corrida*. Ch  monotono   il genio della Spagna;   « un'aura senza tempo tinta » quella che si respira sulla ignuda terra quasi desertica, stesa come un arido cuoio sulle costole salienti delle lunghe cordigliere; terra che appare fissa in un'estaticit  lunare, finch  il soffio ardente del sim n non la sconvolga in turbini di polvere. Lunga notte oscura dell'anima, mo-

mento d'estasi struggente nel mistico; secoli di marasma, subitanea febbre e delirio nella storia nazionale; lento ruminare nei pascoli, lento accumularsi di bestiale energia nel toro, pel breve dramma di gloria e di morte sull'arena. All'unisono col carattere « senza tempo » del paese, la vita alla Corte spagnola si muoveva in un angusto circolo tra le varie residenze, La Granja, l'Escorial, Madrid, Aranjuez: quando arrivava la data immutabile, la complessa macchina della Corte era per così dire smontata, come un circo ambulante (di qui il titolo del libro dell'Armstrong), e trasportata pezzo per pezzo in un'enorme carovana di carrozze, carri, cavalli e muli, alla prefissa destinazione, dov'era di nuovo ricomposta per riprendere il suo monotono corso. I sovrani spagnoli sarebbero stati per sempre contenti della loro secentesca etichetta e delle secentesche feste e luminarie per futili occasioni, lusingati dalla vista di sgargianti emblemi ed imprese e dal suono di pomposi titoli; essi vedevano il Tempo come una successione di Borboni che si sposavano con Borboni e producevano altri Borboni; il loro manuale di scienza politica poteva essere ancora il *Príncipe perfecto y ministros ajustados* del gesuita secentesco Andrea Mendo¹; e codesto « perfetto » principe era adesso il bonario, inesperto Carlo IV, menato pel borbonico naso dalla moglie, e l'« adattato » ministro era il bovino, tronfio, corrotto Manuel Godoy, principe della Pace. Il trio formato da quel dabben uomo del Re, da quella spepera della Regina, e da quel pallon gonfiato dell'avventuriero, avrebbe potuto durare indefinitamente nell'aura senza tempo tinta della Spagna. A un tratto, appare sulla immota scena Napoleone; un duro tempista impone la sua legge ai senza tempo; un vento di bufera soffia sulla pesante carovana del circo spagnolo, e sovrani e ministri svolazzano sospesi a mezz'aria, da quei vuoti fantocci che sono. Tali li circonfonde d'immortalità, manichini di stoffa coperti di fiammanti uniformi, paurosi e grotteschi come fantasmi del sabba, il Goya. Dal lento inizio alla Corte di Spagna tra annoso cerimoniale, bassi intrighi, e noia infinita, al precipitoso schianto della fine, i sanguinosi

¹ Uno dei Borboni di Parma, Carlo Ludovico, diede nel 1816 una traduzione italiana di questo libro, che egli giudicava il migliore di quanti fossero serviti alla sua educazione. Era costui quel Carlo Ludovico che complottò coi Carbonari e sognò di farsi re d'Italia. Minuscolo Cesare Borgia educatosi presso quel Machiavelli in miniatura che era stato il gesuita Mendo.

giorni del maggio 1808 col loro goyesco orrore (quasi prefigurazione d'un piú vasto orrore, ai nostri giorni): ecco un ritmo che il cinema può rendere meglio d'ogni altra arte.

Contro lo sfondo della ignuda terra quasi desertica, stesa come un arido cuoio sulle costole salienti delle lunghe cordigliere, passano mandrie di tori spinte dai butteri (Goya, catalogo del Mayer, n. 654)¹; sulla torma bestiale confusa nel polverone si leva un'immagine di donna ammantata di nero e trafitta il seno da pugnali: Nuestra Señora de los Dolores; ed ecco, non son piú branchi di tori che passano, ma branchi d'incappucciati dal torso nudo che trotano a capo chino flagellandosi: la mandria irta di corna ha fatto luogo alla processione irta di copricapi conici, il muggito si muta in mugolio di preci e in lunghe nenie nasali di *saetas*, finché tra il cupo vocio s'accennano e spiccano le note del *Dies irae*. Il *Dies irae* formerà il motivo dominante del film, accennato in sordina, sottolineato di variazioni grottesche, come nel *Sabba* di Berlioz, negli episodi ricchi di note comiche, per poi dichiararsi spiegatamente e spietatamente nel finale, il *Dos de Mayo*.

Dietro la confusa processione bianca e nera coi suoi stendardi e i suoi *pasos*, si profilano sagome geometriche che s'accenuano tra lo svanire delle turbe: ed è l'Escorial che ci sta dinanzi coi suoi innumeri quadrati di finestre, moltiplicati immobilmente dallo stagno quadrangolato del giardino, immagine perfetta della monotonia. Così s'apre il dramma.

È una delle infante di Velázquez dalla crinolina sfoggiata, che con l'occhio percorre la lunga sequela di finestre quasi le contasse, e infine, spazientita, batte il piede nel grande silenzio? La crinolina è ancor quella dell'epoca di Filippo IV, ma piú d'un secolo è passato, ed è Maria Luisa, la nuova principessa delle Asturie, che ci sta dinanzi come nel ritratto del Goya al Museo de Arte Moderno: sotto l'enorme cuffione piumato, il volto che ora si volge verso di noi non ha nulla della solenne tristezza dell'ambiente e della rigidità del vestito di cerimonia:

¹ Rimando il lettore al volume di A. L. Mayer sul Goya, Monaco, 1923, e alla numerazione delle opere ivi contenuta. Solo pei quadri piú noti, al Prado e altrove, non do numerazione ritenendo che il lettore possa subito richiamarli alla mente. Dicendo al Prado e altrove mi riferisco, s'intende, alle gallerie spagnole di prima della guerra civile.

un volto di giovane megera, vivacissimo, occhi come grani di pepe, bocca larga, pendulo naso. La Principessa, abituata alla gaia vita di Parma, non ne può più dalla noia alla Corte spagnola. I vestiti e le mode le servon di distrazione; ma una fonte più sicura di passatempo l'offrono gli ufficiali della Guardia Reale. A questo punto occorre che il regista sia ben guardingo; ch  sarebbe facile, accettando integralmente tutto quel che si   detto sulla dissolutezza di Maria Luisa, presentare una serie d'episodi galanti di carattere plateale, che romperebbero il ritmo del film facendolo degenerare nelle solite amenit  hollywoodiane. La Corte spagnola era un ambiente d'intrigo, di sotterfugio, di scandali soffocati, e ci  che bisogna soprattutto presentare   questa lenta tortuosit : fuggenti apparenze che dicono e non dicono, misteriose presenze, porte dietro cui si spia, complotti di ministri, calunnie. Unica figura simpatica, il vecchio re Carlo III, in rustico abito di cacciatore, nelle cui tasche teneva superstiziosamente, insieme con un libretto di preghiere datogli da un pio romito, alcuni giocattoli conservati dai giorni della sua infanzia; uomo di puntualissime abitudini, fino a quella, osservata ogni sera a cena, d'infilare nel guscio capovolto dell'immanicabile uovo bollito il manico del cucchiaino.

Maria Luisa aveva oltrepassato la trentina, quando i suoi occhi caddero su una delle guardie reali pi  giovane di lei di quindici anni, Manuel Godoy. Alto, biondo, rosso e pienotto, occhi oblunghi e fronte bassa, questo era l'Antinoo che si meritava la Corte spagnola. Un Antinoo assai poco raffinato, simile a un garzon di salumaio — i nemici dovevan chiamarlo El Choricero, il salsicciaio, essendo l'Estremadura, sua patria, gran produttrice di salsicce — un torello biondo dall'aria mite e femminina, come il gentil bovino che rap  Europa. Oltre a questo suo fascino ambiguo e provincialotto, questo torello manso possedeva una certa abilit  d'eloquio e una certa prontezza nel sapersi dare un'infarinatura di sapere. E qui si scongiura di nuovo l'eventuale regista a non indulgere al gusto del grosso pubblico per l'idillio, e, in ogni caso, a presentare la relazione tra Maria Luisa e Godoy senza romantici leoncini. Ricordi anzitutto che l'amore tra un uomo e una donna non ha che una parte minore nella complessa simbiosi che venne a crearsi con l'entusiastico intervento di quella che normalmente sarebbe stata la parte lesa, il marito. Questo terzo elemento confer  alla lega la sua sorpren-

dente durezza, come nel caso simile — sebbene su un più alto livello umano — del trio lord e lady Blessington e conte D'Orsay. Forse l'origine della misteriosa coesione è da cercarsi nella natura ambivalente dell'amante, ch  tanto D'Orsay che Godoy possedevano, in vario grado, caratteristiche femminili. Col che non si vuol presentare quel dabben uomo di Carlo IV come un novello Adriano! Conquiso dal fascino di Godoy, il Re concep  per l'avventuriero un affetto pi  che per un figlio o un fratello. E nei primi anni del regno di Carlo IV e di Maria Luisa, Godoy ricevette un diluvio d'onori e di cariche: aiutante generale, brigadiere, maggior generale delle Guardie, gentiluomo di camera, consigliere di stato, soprintendente generale delle poste, commendatore dell'ordine di Santiago, cavaliere della Gran Croce di Carlo III, e infine duca di Alcudia, Grande di Spagna, e Primo Ministro. Una tal vertiginosa carriera, ben pi  che l'idillio con la Regina, dovrebbe rendersi in modo grottesco sullo schermo. Godoy, fantoccio carico di decorazioni, non   destinato a umanizzarsi che alla fine del film, allorch  lo ritroveremo esule ottuagenario a Parigi.

L'irrealt  fondamentale di Godoy impedisce di farne la figura centrale del film, d'un film, s'intende, che non voglia essere interamente buffo. E non pu  essere buffo un film che racconti quella che, prima di tutto,   la tragedia d'un popolo, lo spagnolo; avr  lati grotteschi, ma sar  essenzialmente tragico: il regista, lo ripeto, deve saper vedere con gli occhi di Goya. La Regina che, infatuata di Godoy, vede in lui un genio politico e lo esalta a una posizione troppo al di sopra delle sue capacit ,   Titania innamorata di Bottom, ma che Titania! Vivace, arrogante, faccendiera, e soprattutto cervel balzano, Maria Luisa, nelle mani d'una grande attrice, potrebbe diventare il personaggio principale del film: Flora Robson, forse, saprebbe crearla. Ma quale sapiente truccatura potr  giunger vicino a quel volto arzillo, furbesco e dissoluto di anziana baccante ritratto dal Goya? (Monaco, Alte Pinakothek). Pi  che i singoli,   la triade che s'impone come personaggio, quasi tricipite mostro di quelli che i manieristi fiorentini del Cinquecento effigiavano nelle pitture allegoriche a rappresentare la Stolttezza e il Male. E questo mostro  , anzitutto, un fantasma, un'irreale figura emersa da un cupo cielo di sabba dipinto dal Goya. Fosse rimasto chiuso nell'Escorial, fosse rimasto escluso dal resto del mondo nella pentagonale sagoma

della Spagna, domestica Arpia, avrebbe potuto conservare un'apparenza di saldezza e di realtà. Ma né le mura dell'Escoriale né i macigni dei Pirenei potevan far schermo al vento che soffiava di Francia.

Una prima scossa, un primo brivido nell'aura senza tempo tinta della Spagna: la prigionia, poi l'esecuzione di Luigi XVI. Il *Dies irae* echeggia lontano. Non che salvare il Borbone, come avrebbe voluto, il governo spagnolo non riesce neppure a tener lontano il furore gallico dalle proprie frontiere. All'invasione non sa opporre che un esercito di ufficiali dai titoli risonanti (tanto generosa soleva essere la distribuzione di promozioni a ogni lieto evento della famiglia reale) e una truppa malissimo equipaggiata, ch  il denaro per pagare gli alti gradi lo si trovava facendo economie all'osso sugli armamenti. Godoy, da grande statista, suggerisce di sbarcare 36.000 uomini in Normandia e di marciare su Parigi... Invece, sono i Francesi a entrare in Spagna, e Godoy cerca a tutt'uomo di far la pace. L'ottiene cedendo San Domingo, e — tant'era l'amore di vuoti titoli in quella Spagna ancor secentesca, polverosa mummia in procinto di disfarsi all'aria viva del nuovo secolo — vien creato principe della Pace. A questo punto il film dovrebbe assumere un colorito spiccatamente umoresco. Il principe della Pace satrapeggia; ricchissimo grazie agli emolumenti delle multiformi cariche e alle somme ottenute in cambio di favori, riceve una folla reclutata da tutte le classi nei suoi saloni decorati con sfoggio da *parvenu*; e tutti gli si umiliano, per dirne male dietro la schiena. Ch  l'odio popolare cresce col crescere dei successi del favorito. Scena culminante: Godoy seduto a un banchetto tra la propria ganza — forse sposata in segreto — Pepita Tud , e la nuova consorte di sangue reale, Maria Teresa, cugina del Re. Da rendersi soprattutto l'ambiente di scandalo, di chiacchiericci, calunnie, infingimenti: occhi che spiano dietro gelosie e porte, donne che guardano dai balconi, sussurrandosi pettegolezzi dietro il ventaglio (cat. Mayer, n. 626).   il Goya pi  chiaro e settecentescamente festivo, il Goya delle pitture per arazzi (Prado) che dovrebbe ispirare queste scene: domini, quasi simbolo, l'immagine delle quattro ragazze che fan ballare il fantoccio sul lenzuolo (Prado). L'allegria si fa stridula e sinistra, come nel carnevale del Goya all'Accademia de San Fernando (Entierro de la Sardina), nelle scene in cui si rappresentano i trionfi militari del generalissimo Godoy: la grottesca Guerra delle Arance.

Col fatale trattato di San Ildefonso la Spagna era divenuta alleata della Francia contro l'Inghilterra, e non solo dovette misurarsi in mare cogli'Inglesi (sconfitta del Capo San Vincenzo), ma venne obbligata da Bonaparte Primo Console a muover guerra al Portogallo alleato degli'Inglesi. Napoleone nominò il fratello Luciano ambasciatore a Madrid; ma Luciano, anziché seguir le istruzioni ricevute, non vide nella circostanza che un mezzo per far quattrini. E a Godoy premeva solo ottenere un successo spettacoloso come generalissimo della spedizione. Ai due non riuscì difficile accordarsi per tosare la pecora portoghese nel loro esclusivo interesse; una scena tra Luciano, maschera napoleonica senza genio, e Godoy, un codardo improvvisatosi emulo del vincitore d'Arcole, dovrebbe avere un forte sapore eroicomico. Godoy *miles gloriosus* ingigantisce i rischi dell'impresa, riceve dalla Regina raccomandazioni di non accaldarsi, di non cavalcare certo cavallo ombroso, si sente idoleggiato come Alessandro: « Ah, Manuel, che lotte la mia fantasia mi presenta! Io vi veggo alla testa delle nostre truppe, e già mi sembra che il leone sia ai vostri piedi, remissivo a ogni condizione che vi piaccia d'imporre ». E Manuel, di rimando: « Il mio viaggio, Signora, è stato verso la gloria, ed io non posso descrivere alla Maestà Vostra la gioia che m'inonda il cuore; io dico a me stesso soltanto: " Oh, come avventurato saresti se tu avessi qui i tuoi sovrani!" Tutto è frastuono, clamor d'esercito, tamburi, guerreschi strumenti, e tutto, Signora, m'inebria la mente. Non parlatemi del basso gioco della politica, no, Signora, per amore di Dio, ma mandatemi in capo al mondo colle mie truppe. Non più vorrò staccarmi dalle bandiere; nessuna ricompensa eguaglia quella che la Maestà Vostra può darmi in ciò: permettetemi dunque di servirvi con la spada per un periodo eguale a quello in cui ho avuto l'onore di servirvi con la penna ». Ma intanto le molte truppe non sembravano abbastanza a Godoy per marciare contro il formidabile nemico, e a Badajoz indugiava tra feste, serenate, scampanio e manifestazioni di marziale entusiasmo. Finalmente va incontro al leone portoghese; ed ecco il leone cede, anzi, non compare neanche, e le città cadon quasi senza colpo ferire, le vittorie si susseguono, incontaminate da sangue effuso. Invece di nemici i soldati catturano arance, e Godoy le manda in dono alla Regina che ringrazia: « Le arance catturate sotto i vostri occhi rimarranno sempre per me i primi trofei che voi abbiate

tolto al nemico... » E conclude: « Com'erano buone! » Poi le lettere di Godoy, pur seguitando a riferir trionfi, insinuano considerazioni d'opportunità: la guerra costa cara, le risorse del nemico sono immense, si teme addirittura un'invasione portoghese, sarebbe bene far presto la pace. La collusione con Luciano Bonaparte e l'oro portoghese davano i loro effetti. E la pace fu conclusa, arreante alla Spagna, invece di Minorca e di Trinidad restituite, e tre province portoghesi aggiunte — com'era d'intesa — la piccola città d'Olivenza per tutta preda. Ma codesta scellerata pace di Badajoz fornì ai sovrani pretesto per uno spettacoloso trionfo barocco; e la visita di Carlo e Maria Luisa a Badajoz, la mal riuscita parata notturna, il viaggio di ritorno del Re, tormentato dagl'insetti nel traballante cocchio, e soprattutto la situazione dei ministri, tutti in alta uniforme, stipati in un'incomoda carrozza, son temi da commedia che potrebbero magistralmente rendersi sullo schermo. Ma sapor di tragica ironia ha la sconfitta navale che intanto gl'Inglesi infliggevano agli Spagnoli. Ché un vascello inglese, insinuandosi nottetempo tra due navi spagnole, il *Real Carlos* e lo *Hermenegildo*, sparò una bordata per parte e fuggì: le due navi aprirono un fuoco micidiale l'una contro l'altra, finché il *Real Carlos* divampò di fiamme, alla luce delle quali gli Spagnoli s'accorsero del fatale errore. Ma la scoperta non fece che aumentare il disastro, ché tentando di venire in soccorso del *Real Carlos* anche lo *Hermenegildo* s'incendiò, e le due navi, e duemila uomini d'equipaggio, perirono. Una battaglia navale goyesca che andrebbe resa con la crudele evidenza degli scontri navali in *Captain Blood*, e non col solito espediente delle navi in miniatura accese con un fiammifero su una catinella d'acqua.

Mentre il popolo spagnolo fornisce così il coro tragico del dramma, i sovrani continuano a soddisfarsi delle loro pompe secentesche. I matrimoni del principe ereditario di Spagna, Fernando, e di sua sorella coi figli del Borbone di Napoli offrono occasione d'inaudite pompe a Barcellona, e al consueto diluvio di onorificenze. I cordoni di San Gennaro diventarono così comuni che il loro valore — fu detto — era minore di quel d'un uovo a Madrid. Ai Borboni di Francia, esuli a Barcellona, non fu consentito d'apparire alle nozze, per non insinuarvi melanconici pensieri. Ma la figura di Fernando era tutt'altro che quella d'un principe felice. L'Armstrong ce lo rappresenta quasi come un

Amleto, forzato dai genitori a mostrare affetto verso il principe della Pace, turbato nell'animo dalla relazione della madre con l'avventuriero, complottante in segreto col canonico Escoiquiz suo precettore, un protetto di Godoy che si volse contro il proprio benefattore. Fernando, in *Spanish Circus*, appare una figura patetica e simpatica, odiatore di Godoy insieme con la giovane moglie che la consunzione doveva presto spegnere. E forse, per contrasto, gioverà al regista del nostro film seguire l'Armstrong in questo profilo di Fernando; ma l'impressione di Napoleone, a cui Fernando parve stupido e abietto, e i ritratti del Goya, che ci mostrano un tipo goffo e polpacciuto, con la testa materna resa fosca dalla capelliera nera e dai folti sopraccigli come quella d'un brigante da operetta, ovvero caracollante, tozzo cavaliere, su un tozzo cavallo, caricatura dei cavalieri di Velázquez (Academia de San Fernando) — codesti ritratti non c'invogliano a guardar con occhio benigno almeno questo solo tra i membri di quella grottesca famiglia reale.

Sempre più si stringe il cerchio di ferro intorno a quel curioso frammento dell'età barocca che era il gruppo dei sovrani spagnoli e del loro ministro. Napoleone e Nelson reggono oramai i fili delle marionette. Ed ecco Trafalgar. Di questa battaglia navale esiste una narrazione — quella del Galiano — che par fatta apposta per esser tradotta punto per punto in un film. La riporto in succinto dall'Armstrong:

«Alcalá Galiano, uno dei più distinti ufficiali del Gravina, aveva la sua casa a Cadice e poteva agevolmente recarsi a visitarla dal suo vascello. Sua moglie era stata seriamente ammalata ed essendo ora convalescente, fu dai medici consigliata di trasferirsi a Chiclana, una campagna sulla terraferma, alcune miglia più a sud. Sicché il 18 ottobre Galiano trasportò la moglie e la famiglia a Chiclana per mare sulla sua scialuppa e, salutandole, promise di tornare dopo tre o quattro giorni.

«Due giorni dopo, il 20 ottobre, il figlio di quest'ufficiale stava passeggiando pei campi intorno a Chiclana, quando fu avvicinato da un contadino che gli domandò se non sarebbe andato in cima a una collinetta lì presso, a veder uscire la flotta. Sorpreso e incredulo dapprima, il giovane si lasciò convincere. Così dall'alto poté vedere il mare pieno di navi veleggianti a bandiere spiegate: la flotta franco-spagnola che usciva in ordine di combattimento. Fu deciso che il giovane tornasse a Cadice a sorvegliar la casa, lasciata incustodita dalla partenza del

padre. Così il giorno dopo egli si recò in carrozza in città, e siccome era costume delle carrozze abbandonar la strada maestra per percorrere la men dura pista lungo il litorale, egli vide, sotto il cielo velato del pomeriggio, lontano nel mare, le navi della flotta come cinte di fumo o di nebbia.

« A sera giunse in città e si fermò presso un amico; si sparse nuova d'una battaglia navale in vista, e i giovani salirono sulla torre della casa — una di quelle bianche torri caratteristiche di tante case di Cadice — e tutte le torri di Cadice, quella sera, eran gremite di gente, e tutti i terrazzi. Sereni erano cielo e mare, sebbene vi fossero segni d'una tempesta che s'avvicinava. Della flotta poteron vedere ben poco, sì densa era la nube di fumo che l'avvolgeva; ma qua e là ove il fumo era più rado scorgevasi un pontone senz'alberi e senza vele. A un tratto, presso l'orlo dell'orizzonte, un vivo e spaventoso baleno illuminò il mare, e per un attimo accecante vi apparve dentro la sagoma d'una nave. Svanita la visione, giunse il sordo rombo dello scoppio. Poco dopo cadde la notte, e i riguardanti discesero dalla torre, oppressi da un orrendo presentimento.

« Il mattino dopo la tempesta era scoppiata; il cielo fitto di nubi rovesciava torrenti di pioggia, e il sibilante libeccio scagliava cavalloni contro i parapetti della città insulare. E si videro cinque navi di linea spagnole smantellate, pericolosamente ancorate fuori del porto in cui non erano potute entrare per la violenza dell'uragano; non lontana, una nave francese versava in simili condizioni. E come s'aprivano i brandelli delle fuggenti nubi, apparivano più oltre nel mare altre navi, alcune senz'alberi, in disperata lotta con le onde... E quando il giovane Galiano ripassò lungo il litorale tra Cadice e Chiclana, lo vide cosparsa d'alberi spezzati, di rottami di scialuppe e di navi, di cadaveri mutilati e gonfi... »

Un regista ordinario, ci scommetterei, si sentirebbe tentato di prender lo spunto da questa narrazione per introdurre un idillio: la signora Galiano convalescente, piuttosto anzianotta, si potrebbe convenientemente mutare in una giovane, nella fidanzata o nella sposa del figlio, non è vero? Anzi, addirittura il giovane narratore potrebbe divenire personaggio importante del film, intromettendosi tra le scene storiche con le sue avventure immaginarie, e con una sua insipida storia d'amore...

Piacerà al pubblico, no? Ma il nostro regista, confido, varrà un po' di più di quello di *Fire over England*, che ha seminato di luoghi comuni la storia della disastrosa spedizione dell'Armada contro l'Inghilterra (a proposito, raccomando di tener presente il modo in cui è resa in questo film la guerra navale, per evitar di cadere nelle medesime puerilità).

Se non d'amori, di nozze e di proposte di matrimonio ce n'è a iosa nel nostro soggetto. Ma quanto a quadri d'armonia domestica, ecco quel che la famiglia reale spagnola presentava. Il partito di Fernando accusava Godoy e la Regina delle più mostruose immoralità; si buccinavano fosche storie d'adulterio, bigamia, incesto, avvelenamenti, complotti per assassinare il Re, disegni per impedire la successione di Fernando e per mettere Godoy sul trono. Godoy, alla sua volta, denunciava la principessa delle Asturie a Napoleone come colei che tradiva segreti di stato alla regina di Napoli sua madre (i Borboni di Napoli erano legati agl'Inglesi), ed asseriva che le due donne avevan complotato di toglier di mezzo il re e la regina di Spagna, e lui stesso. Quando nel maggio 1806 la principessa delle Asturie morì di consunzione, si ritenne opportuno pubblicare i macabri particolari della necropsopia per calmare il sospetto corrente che Godoy e la Regina l'avessero avvelenata. Tutto ciò ha sapore goyesco (*Caprichos*). E sapore goyesco ha anche il corteggiamento di Godoy a Napoleone, perché gli affidasse la reggenza del Portogallo, con le annesse proposte di dividere quel paese in due, oppure in quattro; e quando Napoleone propose di darne metà a Godoy e metà al re d'Etruria (un fanciullo), Godoy ebbe l'idea geniale di un matrimonio di codesto reuccio con la propria figliuola: con questa, che egli chiamava « onorevole » sistemazione, Godoy sarebbe stato re e padre d'una regina, capo d'una nuova dinastia, insomma. Quando poi, nel 1806, Godoy credette abile mossa politica unirsi alla coalizione contro Napoleone, e lanciò un proclama di mobilitazione al paese, il partito fernandino cambiò bandiera di punto in bianco e diventò francofilo, e Fernando chiese a Napoleone protezione e l'onore d'avere in sposa una principessa della sua augusta famiglia. La lettera contenente queste preghiere venne a conoscenza di Godoy e della Regina, e fu deciso d'imprigionare Fernando. La scena dell'arresto del Principe nell'Escoriale e dei misteriosi va e vieni che lo precedet-

tero, ha scosso anche la fantasia dell'Armstrong: « Verso mezzanotte, i frati intenti alle loro preci nella buia chiesa videro spalancarsi la porticina che conduceva dai reali appartamenti al coro. Vi fu un chiarore d'oscillanti luci e il duca di Bejar entrò nella chiesa recando in ciascuna mano un candelabro. Era seguito da un plotone della Guardia Reale: il rosso e il turchino delle uniformi balenavano alla luce delle candele. Dietro di essi avanzavano il Re e il Principe... poi i ministri che avevan preso parte all'interrogatorio del Principe, e infine, contrastando con la cupa ricchezza delle uniformi precedenti, una squadra di muratori e di falegnami coi loro arnesi. La processione attraversò il coro, sostò un istante mentre veniva aperto l'uscio che menava al monastero, e poi lentamente s'ingolfò nel buio... » La proclamazione della « mostruosa » condotta del Principe, l'aumentato odio del popolo per Godoy e la Regina, istigatori dell'arresto, il perdono del Re al figlio — espediente escogitato da Godoy per evitare un processo che avrebbe dimostrato il Principe innocente delle mostruose accuse rivoltegli —, l'entrata delle truppe di Murat in Spagna col pretesto d'andare a impedire agli Inglesi d'occupare il Portogallo, la pacifica presa di possesso delle province settentrionali...: eventi che si succedono con ritmo accelerato, giri d'un vortice che si fanno via via più rapidi come si avvicinano all'abisso. Godoy suggerì nientedimeno che una rottura con la Francia, ove Napoleone non avesse ritirato le sue truppe; gli altri ministri, invece, cominciarono a manifestare il loro vero animo insinuando presso il Re che l'invasione francese non era diretta contro i sovrani, ma contro qualcun altro. E il ministro della marina ebbe il coraggio di nominare questo « qualcuno »: Godoy. Le truppe di Madrid ricevono ordine di marciare su Aranjuez; si nota un'attività febbrile nelle case di certi partigiani di Godoy; Pepita Tudó, pare, fa i bagagli; si diffonde voce che la famiglia reale stia per abbandonare la Spagna portando seco Fernando, idolo del popolo. Il toro spagnolo si solleva dal lungo letargo, s'adombra, soffia furore dalle nari. Una scena tipica di questi giorni di fermento è narrata da un cortigiano. Costui si trovava di servizio in fondo a uno dei corridoi del palazzo d'Aranjuez, quando s'aprì una delle porte degli appartamenti reali, e ne uscì il Re camminando lentamente secondo il suo solito, con le mani dietro la schiena; lo seguirono, poco dopo, Godoy e la Regina. Il volto di Maria Luisa

tradiva una violenta emozione; Godoy le parlava concitatamente, ma a bassa voce, quasi accusandola o rimproverandola. A un tratto il favorito parve incapace di contenersi; alzò la mano; e il cortigiano costernato lo vide assestare un solenne ceffone sulla guancia della Regina. Al suono il Re si volse: « Che rumore è questo? » Maria Luisa, dominandosi: « Oh, nulla! Manuel ha lasciato cadere un libro »: e il trio continuò a camminare come niente fosse.

Una folla fremente di popolo assedia il palazzo reale d'Aranjuez per impedir la partenza dei sovrani. Basta una scintilla: una carrozza scortata da guardie che tra le undici e mezzanotte del 17 marzo 1808 esce dalla residenza di Godoy. La folla la circonda e vi scopre dentro, imbacuccata, Pepita Tudó. Mentre a forza cercano di scoprirla, risuona un colpo d'arma da fuoco. È come un segnale: suonano trombe, la cavalleria occupa gli sbocchi; soldati, borghesi, servi del palazzo, come spinti da un unico impulso, assaltano la casa di Godoy e distruggono tutto quel che trovano, gittano le masserizie dalle finestre, accendono falò: ma non saccheggiano. (Gli oggetti preziosi son consegnati intatti al tesoro reale, e al Re vengono consegnate, il giorno dopo, su un vassoio, le innumerevoli decorazioni di Godoy). Poi la folla si fa sotto al balcone della residenza reale e chiede a gran voce il Re. Ma il Re è troppo stanco; Fernando s'affaccia in sua vece. Esce sul balcone, vaga e goffa figura buia profilata contro il riquadro illuminato della finestra. Il popolo non lo riconosce, gli domanda chi sia. Allora Fernando torna nella stanza, e dopo un momento riappare tenendo un lume in ciascuna mano; alza ed abbassa le lampade finché la luce cade in pieno sul volto, e alla vista dei lineamenti borbonici, ombreggiati dai neri capelli e dai folti sopraccigli, prorompe dal buio della piazza una tempesta d'evviva.

Il giorno dopo uno dei popolani che sostavano sotto la casa del favorito, vide una faccia apparire a una delle finestre dell'attico. Era la faccia di Godoy. Quando la folla aveva fatto irruzione nel palazzo, egli era riparato in soffitta, e per una trentina d'ore era rimasto nascosto in un tappeto arrotolato, soffrendo una terribile sete. Ora che il popolano aveva dato l'allarme, Godoy discese al pianterreno, dove fu arrestato dalle proprie guardie. Tra due ali di folla urlante e minacciosa, pronta coi coltelli e coi sassi a colpirlo, Godoy fu trasportato da

due guardie a cavallo: colle mani si teneva afferrato agli arcioni mentre i cavalieri lo sorreggevano pel colletto; la truppa lo proteggeva alla meglio. Fernando ora trionfava; il Re e la Regina l'imploravano di salvar la vita del loro caro Manuel; a cavallo (come nel quadro dell'Accademia de San Fernando) il Principe corse alla caserma delle guardie, in tempo per impedire alla folla, che già s'era data a distruggere la carrozza a sei muli che doveva portar via il prigioniero, di far scempio di costui. E Carlo, persuaso di salvar così la vita del suo favorito, compì allora l'unico atto del suo regno che non gli fosse stato ispirato da altri, l'atto col quale si spogliava del potere in favore del figlio.

Ma quando Fernando, dopo aver indugiato per quattro preziosi giorni ad Aranjuez, entrò a Madrid, Murat l'aveva preceduto, e il corteo reale, accolto da una folla delirante, si trovò in qualche punto ostacolato dai movimenti delle truppe francesi; e quando i rappresentanti delle potenze estere si recarono a fare i loro omaggi al palazzo reale, si notò l'assenza di Murat e dell'ambasciatore di Francia. Nel frattempo Carlo IV era stato fatto pentire dell'abdicazione, e aveva scritto a Napoleone dichiarandosi forzato ad abbandonar la corona e mettendo nelle sue mani il destino proprio, quello della Regina, e quello del principe della Pace. Napoleone non chiedeva di meglio: la discordia della famiglia reale spagnola favoriva i suoi piani. E mentre a Madrid i rapporti tra le truppe francesi e il popolo si facevan di giorno in giorno più ostili — le truppe occupavano i punti strategici, mentre la gente delle campagne affluiva alla città e si armava — Napoleone ricorse all'abile stratagemma di attirare i membri della famiglia reale a Baiona. Fernando, a cui fu fatta promessa che l'Imperatore avrebbe riconosciuto il suo diritto al trono, si mise in viaggio per Burgos — ché costì, gli si dette ad intendere, l'Imperatore gli sarebbe venuto incontro. Città e villaggi, nel lungo cammino per l'arida Castiglia, facevano a Fernando accoglienze trionfali; ma sulla squallida landa non gli vennero incontro le tre streghe come a Macbeth? Non gli apparvero le tre mostruose Parche della visione del Goya (cat. Mayer, n. 559 d) portatrici d'un oscuro e sinistro messaggio? A Burgos non c'era Napoleone; l'inviato francese, Savary, persuase Fernando a proseguire fino a Vitoria. A Vitoria, Napoleone non c'era. Venne invece un'abilissima lettera dell'Imperatore, e Fernando cadde nella trappola (invano il gio-

vane José Hervas, che aveva accompagnato Savary in Spagna in qualità d'interprete, scongiurò segretamente i ministri spagnoli di trattene- re il Re): il burattinaio non aveva che da muovere i fili, ed ecco, dietro un ordine di Fernando, gli Spagnoli recalcitranti consegnavano Godoy ai Francesi, e Godoy, che in prigione non aveva avuto cambio di vestiario né modo di radersi la barba, e recava ancora le tracce del rude trattamento ricevuto dalla folla, fu spedito a Baiona. Lo seguivano, naturalmente, Maria Luisa e Carlo.

Gli episodi di Baiona, ampiamente documentati, tra l'altro, dall'ottima relazione che il canonico Escoiquiz lasciò della sua conversazione con l'Imperatore, domandano un abile regista. Difficile, come al solito, presentare un plausibile Napoleone. Gli attori che impersonano Napoleone credono abitualmente d'aver assolto il proprio compito imitando all'ingrosso i più noti vezzi di lui. E certo Napoleone tirò scherzosamente le orecchie del canonico; ma c'è ben altro! C'è, per esempio, il magnifico tratto d'ironia dell'Imperatore, allorché, aiutando Carlo a discendere dalla carrozza, gli rivolse queste parole: « Appoggiatevi a me: io ho abbastanza forza per entrambi ». Infatti, Napoleone si preparava a sbarazzarlo del peso della corona. Fu combinato un confronto tra il padre e il figlio, e ne seguì una scena d'un grottesco tragico. Carlo chiese a Fernando di restituirgli la corona; Napoleone rinforzò l'ordine aggiungendo che, in caso di disobbedienza, egli avrebbe assunto la protezione dell'offeso padre contro il figlio ribelle. Il giovane stava per balbettare una risposta, quando Carlo gl'ingiunse di tacere e lo coprì d'accuse: Fernando aveva complottato di detronizzarlo, anzi, d'assassinarlo. Finalmente il vecchio s'alzava da sedere e minacciava il figlio col bastone. Di rincalzo, Maria Luisa piombava sul figlio come un'arpa.

Narrando la scena a quelli del suo seguito, Napoleone indulgeva a classiche reminiscenze. Il vecchio e canuto Re che caricava il figlio di rimproveri « era re Priamo ». « La scena stava diventando magnifica quando la Regina lo interruppe, esplodendo in minacce ed invettive contro il figlio. Dopo averlo rimproverato d'aver tolto loro il trono, mi chiese di mandarlo alla forca. Che donna! che madre! » Decisamente il pittore di questa scena non poteva essere il classico David, ma Goya, il Goya degli ossessi, delle megere e dei fantocci.

Ma accanto al Goya grottesco, ecco il Goya terribile. Il primo maggio si diffuse a Madrid la voce che il giorno seguente anche il piccolo principe Francesco di Paola e la regina d'Etruria coi suoi figli sarebbero partiti per Baiona. Il mattino seguente una folla torva attendeva fuori del palazzo reale. Alle nove tre carrozze vennero alle porte. La folla vide la regina d'Etruria e i figli uscir dal palazzo, e li lasciò partire, sapendosi che la Regina era amica di Murat e contraria a Fernando. Ma tosto si sparse la voce che il piccolo Principe stava piangendo e dichiarava di non voler partire. Uno degli aiutanti di campo di Murat giunse a cavallo: si credette che dovesse recarsi a obbligare il giovinetto a partire. Un moto d'ira percorse la folla; a un tratto s'udì il grido d'una vecchia: « Dio ci aiuti! Trasportano in Francia tutti i nostri reali ». A questo grido, la folla si precipitò sull'aiutante di campo e sulla sua scorta, che furono a stento salvati dal corpo di guardia del palazzo. Mentre la folla distruggeva le vetture, le truppe francesi circondarono la piazza e scaricarono sul fitto popolo il fuoco della moschetteria e di due cannoni. Alcuni superstiti attraversarono i cordoni delle truppe francesi e diffusero le notizie in tutta la città. Ed ecco tutto il popolo insorgere e piombare sui francesi con spade, coltelli, archibugi, bastoni, e tutta l'immensa ferozia del suo sangue spagnolo. *Dies irae*. I quadri di Goya (Prado) sono eloquenti. Quello dei popolani che attaccano i mammalucchi di Napoleone alla Puerta del Sol, e più ancora quello delle spietate repressioni francesi la mattina del tre maggio, ove il terrore è come simboleggiato nel gran lampo di luce bianca sul petto d'uno dei fucilati che allarga le braccia come un crocifisso. E dal campo sanguinoso si leva enorme, terribile, il fantasma che in uno dei *Proverbios* del Goya, il più noto, forse, stempra il cuore degli eserciti. Così è toccata la più alta nota tragica del film.

Finirlo con una nota elegiaca? « Verso la metà del secolo scorso », conclude l'Armstrong con uno dei *clichés* favoriti dalla biografia romanzata, « coloro che frequentavano i giardini del Palais Royal o delle Tuileries solevano scorgere un vecchio signore dalle larghe spalle incurvate e dalla bella testa, che sempre andava a sedersi nello stesso posto e osservava i giochi dei bambini. Talvolta si chinava a raccogliere un cerchio o una trottola, talvolta prendeva un bimbo sulle ginocchia, o gli prestava il suo bastone perché andasse a cavallo. Gli attori di pro-

vincia che usavano darsi convegno là, lo scambiavano per un attore in riposo o per un vecchio filodrammatico. Benché avesse un magnifico anello, era evidentemente povero; il suo accento lo rivelava straniero... » Un attore era stato, codesto Monsieur Manuel, un attore comico che aveva creato una tragedia; e come il marchese di Sade dalla veneranda canizie, finiva la sua malvissuta vita come un nonnino modello... accarezzando i pargoli.

1937.

INDICE DELLE PERSONE, LUOGHI, COSE NOTEVOLI

- Abrantès, duch. d', 60.
 Adami, M., 81, 82.
 Addison, J., 164.
 Adriano, imper., 181.
 Agricola, F., 64.
 Akbar, 159.
 Albany, c.ssa d', 57, 60.
 Alessandro Magno, 78, 128, 183.
 Alessandro I di Russia, 63.
 Alfieri, V., 59.
 Algarotti, F., 15, 16, 142.
 Allegra, figlia di Byron, 72-3.
 Anacreonte, 56.
 Angeli, D., 113-17, 119, 167.
 Angelico, Beato, v. Giovanni da Fiesole, fra'.
 Anthony, K., 83.
 Antinoo, 180.
Antologia Planudea, 164.
 Antonello da Messina, 141, 142, 143, 144.
 Apelle, 16, 22.
 Apicio, 144.
 Appiani, A., 69.
 Arconati, C., 83, 87.
 Ariosto, L., 20, 21, 22, 160.
 Aristofane, 107.
 Armstrong, M., 176, 177, 178, 184, 185, 188, 192, 193.
 Artemisia di Caria, 70, 71.
 Aspasia, 83.
 Aubry, E., 42.
 Babuti, G., 37.
 Bacchiacca (F. Ubertini), 12.
 Bach, J. S., 104.
 Baciocchi, Elisa, 60.
 Bacone, F., 93.
 Baese, J., 64.
 Bagration, p.ssa, 62.
 Baldini, A., 60, 121-4.
 Balthus, 175.
 Barbara d'Austria, 55.
 Barnfield, G., 74.
 Barrili, A. G., 114.
 Barthélemy, J.-J., 45.
 Beauharnais, Giuseppina, 52, 61, 63, 71.
 Bedford, duca di, 54.
 Beethoven, 83, 85.

- Bejar, duca di, 188.
 Belgiojoso, p.ssa di (C. Trivulzio),
 83, 87.
 Bellini, Giov., 3.
 Bellori, G. P., 142.
 Berckheyde, G., 31.
 Berenice, 55.
 Bergner, E., 165.
 Bernadotte, 61.
 Bernardin de St. Pierre, 158-9.
 Bertoldi, A., 107.
 Bezold, C., 121.
 Bibbia, 92, 126.
 Biedermeier, stile, 167.
 Biondi delle Pomarance, L., 76.
 Blake, W., 16, 17, 48, 170, 173,
 175.
 Blangini, F., 70.
 Bleck, W. H. I., 102.
 Blessington, Lady, 181.
 Blessington, Lord, 181.
 Böcklin, A., 20.
 Boilly, L., 42.
 Boissy, march. de, 65.
 Bologna:
 S. Michele in Bosco, chiostro,
 142.
 Monumento a U. Bassi, 153.
 Bonaparte, Girolamo, 72.
 Bonaparte, Luciano, 59, 183, 184.
 Bonghi, R., 91.
 Bonini, A., 153.
 Bonvesin da Riva, 2.
 Borghese, Paolina, 60-1, 121-2.
 Borgia, Cesare, 178.
 Borgia, Lucrezia, 108.
 Bosch, H., 1-6, 44.
 Bosse, A., 41.
 Boswell, J., 102.
 Botticelli, 2, 8, 9, 143.
 Bouchardon, 16.
 Boucher, 38.
 Bourdon, S., 40, 41.
 Brambilla, G., 123, 124.
 Brawne, Fanny, 79. .
 Brockmann, E., 82.
 Brockmann, L., 81.
 Brontë, E., 169-76.
 Bronzino, A., 56, 57, 135, 136.
 Brouwer, A., 32.
 Brown, W., 16.
 Browning, E. Barrett, 83, 87.
 Browning, R., 87, 88.
 Brueghel, P., 32, 34.
 Brune, J. de, 34.
 Bruto, 82.
 Burne-Jones, E., 119.
 Butler, S. (autore di *Hudibras*),
 164.
 Byron, Lord, 65, 72, 73, 74, 78,
 172.
 Byström, J. N., 64.
 Caliarì, Paolo (Veronese), 169.
 Callimaco, 54, 55.
 Callot, J., 145.
 Canova, A., 51, 53, 54, 59, 60,
 66, 121, 122.
 Caravaggio, M. da, 39.
 Cardoni, Vittoria, 64, 65.
 Carducci, G., 72.
 Carlandi, O., 118, 119.

- Carlo III di Spagna, 180.
 Carlo IV di Spagna, 176-84, 187-91.
 Carlo V, 82.
 Carlo Ludovico di Borbone, duca di Lucca, ex-re d'Etruria, 178, 187.
 Carlyle, Jane Welsh, 83.
 Carlyle, Th., 82.
 Carpenter, E., 74.
 Carriera, Rosalba, 141.
 Carroll, L. (Dodgson, C. L.), 92.
 Carstens, A., 16, 17-20.
 Cass, L., 83, 87.
 Castiglione, B., 155.
 Caterina II, 62.
 Cats, J., 26, 34.
 Cattaneo, Cesare, 152.
 Catullo, 53, 54.
 Cavalcanti, G., 172.
 Cecchi, E., 109.
 Cecil, Lord David, 170, 171, 172, 173.
 Cesare, 84.
 Cetto, A. M., 8.
 Chamisso, A. von, 43.
 Champmeslé, M.me, 77.
 Chardin, J.-B. S., 34, 40-2.
 Chateaubriand, 45, 46, 61.
 Chénier, A., 46.
 Chesterton, G. K., 172, 175.
 Chiabrera, G., 152-3.
 Chinard, J., 61, 70.
 Cicognani, B., 73.
 Cipollini, A., 68, 69.
 Cippico, A., 58.
 Clairmont, Mrs., 77.
 Clairmont, Ch., 77, 78.
 Clairmont, Jane (Claire), 77, 78.
 Claudel, P., 97.
 Clemen, W., 167.
 Clemente XII, 131.
 Cleopatra, 70, 71.
 Cobos, A. de, 135.
 Coleridge, S. T., 154.
 Colvin, S., 118.
 Conte, A., 69.
 Corbould, H., 54.
 Corinna, 83.
 Coryat, Th., 176.
 Cosimo I, 133.
 Cosimo II, 133, 136.
 Cosimo III, 122, 134.
 Cossa, P., 119.
 Counis, S. G., 61-2.
 Coward, N., 174, 175.
 Cowley, A., 126.
 Cowper, W., 160.
 Crabbe, G., 41.
 Crashaw, R., 85.
 Crescentini, G., 72.
 Crespi, L., 142, 144.
 Crispi, F., 120.
 Cristofolletti Cipollini Grassini, sig.ra, 69.
 Crivelli, C., 2.
 Cruikshank, G., 43, 44.
 Cukor, G., 169.
 Dali, S., 1.
 D'Annunzio, G., 105-13, 114, 115, 119, 154, 172.

- Dante, 2, 3, 16, 20, 21, 22, 49, 83,
 84, 90, 118, 127, 159, 162, 163,
 167.
 David, J.-L., 17, 21, 56, 61, 191.
 Davidson, A., 94.
 De Amicis, E., 114, 119.
 Dejuinne, F.-L., 61.
 De Karolis, A., 108.
 Delacroix, E., 66.
 Della Rocca, incisore, 69.
 Derby, Lord, 93.
 De Robertis, G., 49.
 Detti, E., 83, 85, 87.
 Dickens, Ch., 31, 32, 35, 36, 37,
 39, 43, 44.
 Diderot, 36, 38, 39.
 Didone, 70, 71.
 Dietterlin, W., 12, 13.
 Diotima, 101.
 Dodgson, C. L., vedi Carroll, L.
 Dolce, L., 16.
 Donati, A., 121.
 Donne, J., 31, 55.
 Dossi, D., 3.
 Drury, E., 55.
 Duccio di Buoninsegna, 23.
 Dürer, A., 9, 10, 12.
 eco, dialogo con, 163-4.
 Eichendorff, J. K. B., 121.
 Ellis, Havelock, 161, 163.
 emblemi, 27, 33, 34, 38, 51, 56,
 57, 105, 178.
 Emerson, R. W., 83, 84.
 Eraclito, 170.
 Erasmo, D., 164.
 Escoiquiz, canonico, 185, 191.
 Escorial, 179.
 Este, Eleonora d', 55.
 Eugenia, imper., 175.
 Eyck, J. van, 27-8, 142.
 Fabre, X. F. P., 57-60.
 Fabrini, G., 16.
 Faccardino, emiro, 133.
 Farrer, R. Ridley, 46.
 Fasolato, A., 15.
 Faulkner, W., 173.
 Faÿ, B., 101.
 Ferdinando VII di Spagna, 81,
 184-5, 187-91.
 Fermi, S., 136.
 Fernow, C. L., 18.
 Fidia, 16.
 Fielding, H., 34, 35.
 Filippo II, 82.
 Filippo IV, 179.
 Firenze:
 SS. Annunziata, 133.
 S. Lorenzo, Cappella delle pie-
 tre dure, 132-6.
 Piazza della Signoria, 132-3.
 Via Maggio, 133.
 Firenzuola, A., 121.
 Fitzgerald, Geraldine, 174, 176.
flamboyant, stile, 2.
 Flameng, F., 71.
 Flaubert, G., 42, 106, 114-15.
 Florenzi Waddington, march.a,
 64-5.
 Ford, J., 11.

- Foscolo, U., 19, 45-60, 122, 153, 154.
- Francesco I di Francia, 10.
- Francesco Giuseppe, 78.
- French, Y., 89.
- Freud, S., 2, 3, 4, 76, 112.
- Friedländer, W., 56.
- Friedrich, K. D., 18.
- Frith, W. P., 45.
- Frölich, L., 167.
- Führich, J. von, 21.
- Füssli, J. H., 16, 17.
- Fuller Ossoli, M., 82-8.
- Gaddi, Agnolo e Taddeo, 23.
- Galiano, A., 185-6.
- Galilei, G., 101, 153.
- Garagalli, 57, 59, 60.
- Garibaldi, G., 87, 153.
- Gautier, Th., 39.
- Gavoty, A., 67, 68.
- genere, pittura di, 24-45.
- Gérard, F., 56, 57, 68, 69, 70.
- Ghisi, G., 18.
- Giambologna, 15.
- Gian Gastone de' Medici, 134, 135.
- Gide, A., 101.
- Gillray, J., 43.
- Giotto, 22, 23.
- Giovanni da Fiesole, fra', detto il Beato Angelico, 30.
- Girodet-Trioson, 56.
- Giulio Romano, 18.
- Glynn Grylls, R., 78.
- Godoy, M., principe della Pace, 110, 178-84, 187-93.
- Godwin, W., 76.
- Godwin, W. (figlio), 77.
- Goethe, 8, 17, 75, 83, 164, 169.
- Goethe, W. (figlio), 64.
- Goldsmith, O., 37, 80.
- Goncourt, J. e E. de, 37, 39, 42, 115, 116.
- Goya y Lucientes, F., 110, 176, 177, 179, 181, 182, 184, 185, 187, 191, 192.
- Gozzoli, B., 23.
- Graf, Urs, 13.
- Grassi, G., 62.
- Grassini, Giuseppina, 66-72.
- Gravina, C., 185.
- Grecia, mito della, 22-3, 45-6, 47.
- Greene, R., 164.
- Greuze, 36, 38, 40, 42, 56, 61, 125.
- Grieg, E. H., 174.
- Grimm, J. L. C. e W. C., 21, 43.
- Gris, J., 104.
- Gros, A. J., 61.
- Günter, H., 121.
- Guérin, P.-N., 56.
- Guglielmo di Malmesbury, 120.
- Guiccioli, T., 65.
- Gullf, L., 106.
- Hackert, Ph., 22.
- Hals, N., 31.
- Hauteœur, L., 38-9.
- Hawthorne, N., 73, 83, 119.
- Hecht, Ben, 175.
- Heine, H., 120, 121, 123.
- Hervas, J., 191.
- Hess, H. M. von, 64, 65.

- Heyde, J. van der, 31.
 Hinks, R., 55.
 Hodler, F., 13.
 Hölderlin, 47, 48.
 Hogarth, W., 32, 33, 34, 35, 36,
 38, 42, 43.
 Hogg, Th. J., 77.
 Holbein, H., 13, 14.
 Hooch, P. de, 26, 27, 32.
 Howard, card., 119.
 Howden, Lord, 62.
 Hugo, V., 109.
humour, 32, 44, 94.
 Hunt, Leigh, 78.
 Huysmans, J.-K., 31, 116.

 Iacopo della Quercia, 92.
 Ibsen, H., 161.
 Ilg, ingegnere, 99.
 Imlay, F., 77.
 Impero, stile, 23, 52, 60 segg., 71,
 110-1.
 impressionismo, 23.
 Ingelow, J., 118.
 Ingres, J.-D., 23, 24, 58.
 Isabey, J.-B., 62, 158.
 Izzo, C., 93.

 Jannings, E., 165.
 Johnson, S., 102.
 Jordaens, J., 32, 40.
 José de Siguença, Fray, 2.
 Joyce, J., 111-2, 155.

 Kamphausen, A., 17.
 Kant, 140, 158, 170.

 Keats, Fanny, 79-82.
 Keats, J., 18, 19, 47, 48, 49, 55,
 57, 79, 80, 81, 82, 118.
 Kestner, A., 64.
 Koch, J. A., 21-4.
 Kock, P. de, 115.
 Kögler, H., 7, 8.
 Kyd, Chr., 11.

 Labatut, 99.
 Laborde, L.-E.-S.-J., comte de, 28.
 La Chaussée, P.-C. Nivelle de la,
 37.
 Lacos, Ch. de, 37, 38.
 Lamartine, 45.
 Lamb, Ch., 4, 34, 35, 36, 42, 94.
 Laugier, M.-A., 44-5.
 Lautréamont, comte de (I. Ducas-
 se), 172.
 Lavater, 76.
 Lear, E., 92-5.
 Le Nain, A., L., e M., 39, 40, 41.
 Leonardo da Vinci, 12, 68, 71, 141.
 Leoni, C., 71.
 Leopardi, G., 73, 95, 109.
 Letarouilly, P., 130.
 Leu, H., der Jüngere, 13, 14.
 Lewis, S., 169.
 Lillo, G., 36, 37.
limericks, 92, 93.
 Lippi, Filippino, 2, 13.
 Live de Jully, M. de, 37.
 Llanos y Gutierrez, V. M., 81.
 Lloyd, L. C., 102.
 Locker-Lampson, F., 80.
 Lomazzo, G. P., 6, 15.

- Longino (pseudo-), 16.
 Lorenese, Claudio, 21, 24.
 Lorrain, J., 114.
 Lotteringhi della Stufa, march.,
 90, 91.
 Lounsbury, G., 101.
 Lucas, M., 117-20.
 Lucrezio, 160.
 Luigi I di Baviera, 64, 65.
 Luigi XVI, 182.
 Lutterotti, O. R. von, 21.
 Luzzatto Guerrini, T., 69.
 Lytton, Lord, 91.

 Macaulay, Th. B., 89.
 Machiavelli, N., 178.
 Magalotti, L., 135, 136-40 141,
 155.
 Magnus, E., 64.
 Mandach, C. von, 11.
 Mandowsky, E., 56.
 manierismo, 15, 16, 54, 56, 57.
 Manuel Deutsch, N., 7-13.
 Maria Carolina, 187.
 Maria Luigia, 71, 72.
 Maria Luisa regina d'Etruria, 192.
 Maria Luisa di Prussia, 62-3.
 Maria Luisa di Spagna, 110, 111,
 176-84, 187-91.
 Mario, tenore, 90.
 Marlowe, Chr., 100, 169.
 Marsden, W., 158.
 Marzoli Cipollini, L., 68.
 Massimiliano, imper., 10.
 Massimo, C., 21.
 Masson, F., 67.

 Massys, Quentin, 31.
 Matarasso, H., 96.
 Matisse, H., 102, 103, 104.
 Maver, G., 9.
 Mayer, A. L., 179.
 Mazzini, G., 82, 83, 84, 86, 87.
 Mazzini, M., 83.
 Mazzola-Bedoli, G., 57.
 Mazzoni, G., 110.
 Medici, Giuliano de', 9.
 Melchiori, G., 16.
 Mendelssohn-Bartholdy, F., 167.
 Mendo, A., 178.
 Menelik, 99.
 Menenio Agrippa, 168.
 Mengs, R., 18.
 Menzini, B., 145.
 Mercadante, S., 85.
 Mérimée, P., 120, 121, 122.
 Metastasio, 70.
 Metsu, G., 29, 30, 32, 40.
 Michelangelo, 12, 15-19, 21, 22,
 26, 44, 49, 120, 128, 153.
 Mickiewicz, A., 83, 85.
 Migliorini, B., 157.
 Milizia, F., 158-9.
 Milton, J., 17, 101.
 Mirbeau, O., 6.
 Mocenni-Magiotti, Q., 57, 58.
 Monti, V., 63, 109.
 Moore, E., 36.
 Moore, G., 42.
 Morio, 72.
 Mozart, 85, 174.
 Müller, V., 167.
 Murat, Carolina, 66.

- Murat, Gir., 188, 190, 192.
 Murray, colon., 58.
 Musgrave, G., 118.
 Mustoxidi, A., 63.

 Napoleone, 63, 66, 67, 70, 71, 72,
 111, 177, 178, 183, 185, 187,
 188, 190, 191.
 Nelson, 185.
 Nicodemi, G., 67.
 Nielsen, A., 165.
 Norvins, J. de, 72.

 Oberon, Merle, 173, 175, 176.
 Odier, 135.
 Offenbach, J., 89.
 Oliver, L., 173, 176.
 Omero, 16, 23, 46, 49, 55.
 O'Neill, E., 173.
 Orazio, 148.
 Orcagna, A., 23.
 Origo, I., 73.
 Orsay, conte A. d', 181.
 Ossian, 16, 18.
 Ossoli, G. A., 85, 86, 87, 88.
 Ouida (Ramé, M. L.), 88-92.
 Overbeck, F., 20, 64.
 Ovidio, 107, 108, 123.
 Oxford, Earl of, 93.

 Pacchioni, F., 74-5.
 Paër, F., 70.
 Palladiò (Rutilio Tauro Emiliano),
 108.
 Palmerston, Lord, 95.
 Panzacchi, E., 114.

 Panzini, A., 73.
 Pascoli, G., 112, 125.
 Pasolini, G., 65.
 Parodi, E. G., 108.
 Paternè-Berrichon, M.me, 96.
 Patmore, C., 42.
 Pavese, C., 101, 102.
 Peel, R., 104.
 Perticari, C., 63.
 Perugino (Pietro Vannucci), 22.
 Petrarca, 112.
 petrarchismo, 111, 112.
 Phillips, C., 28.
 Picasso, P., 101, 102, 103, 104.
 Piero della Francesca, 26.
 Pinturicchio (Bernardino Betti), 20.
 Pirandello, L., 96.
 Pisa:
 Camposanto, 23.
 Piazza dei Cavalieri, 133.
 pittoresco, 24, 35, 40, 45, 159.
 Platone 56, 74.
 Plotino, 19.
 Plutarco, 56, 82.
 Poe, E. A., 4, 161-2.
 pompeiana, pittura, 23.
 Pope, A., 41, 90, 102, 160.
 Potemkin, G. A., 62.
 Potocka, c.ssa A., 62.
 Pougin, A., 68.
 Pound, E., 100, 101.
 Poussin, N., 21, 22, 24.
 preraffaelliti, 23.
 primitivi, 20, 23.
 Primoli, conte G., 108.
 Proust, M., 26, 27, 42.

- Puccioni, N., 108-9.
- Quaglia, F., 67, 68, 70.
- Rabelais, F., 32.
- Racine, J., 66.
- Raffaello, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 64.
- Ramé, L., 89.
- Ramé, M. L., vedi Ouida.
- Ratisbon, 119.
- Ravrio, 135.
- Read, H., 74.
- Récamier, M.me, 61, 63.
- Reden, Frau von, 64.
- Reinhardt, M., 165, 167.
- Reynolds, Sir Joshua, 16, 19, 20.
- Richardson, J., 16.
- Richter, Jean Paul, 62.
- Rimbaud, A., 96-100, 109.
- Rimbaud, I., 96.
- Rimbaud, famiglia, 96-7.
- Ripa, C., 56.
- Robson, Flora, 176, 181.
- Rodin, A., 143.
- Roma:
- Casino Massimo, 20-1.
- Museo Borghese, 121-2.
- Montegiordano, 129-30, 131.
- Palatino, altare del dio ignoto, 116.
- Palazzi Vaticani, 130; Apollo del Belvedere, 144.
- Quercia del Tasso, 118.
- Sodalizio dei Piceni, 130, 131.
- Via Clementina, 131.
- Via dell'Olmata, 131-2.
- Via delle Sette Sale, 132.
- Villa Medici, 132.
- Romagnoli, E., 107.
- Rops, F., 11.
- Rosa, S., 15, 24.
- Rothwell, R., 79.
- Rousseau, J.-J., 37, 38, 39.
- Rowlandson, Th., 43.
- Roymerswaale, M. van, 31-2.
- Rubens, P. P., 37, 43.
- Ruggeri, R., 165.
- Runge, Ph. O., 167.
- Russo, L., 50-1.
- Sacchetti, F., 51.
- Sade, Marquis de, 126, 127, 172, 193.
- San Giovanni della Croce, 48, 103.
- San Giovanni Nepomuceno, 134.
- Santa Giovanna d'Arco, 63.
- Santa Maria Maddalena, 85.
- Savary, A.-J.-M.-R., duca di Rovigo, 190, 191.
- Savoia, Maria Gabriella di, 21.
- Schadow, R., 62, 64.
- Schadow, W., 64.
- Schenkendorf, M. von, 63.
- Schiller, F. von, 63.
- Schlegel, F., 24.
- Schmidt, G., 8, 13, 14.
- Schnorr von Carolsfeld, J., 21, 64.
- Schwind, M. von, 167.
- Schwob, M., 3.
- Scott, W., 42-3, 126.
- Scudo, P., 68.

- Ségur, L.-Ph. comte de, 62.
 Semiramide, 70, 71.
 Serao, M., 105.
 Severn, J., 81.
 Shakespeare, 3, 4, 11, 12, 35, 36,
 70-1, 92, 93, 112, 129, 155,
 164-9, 170, 173, 190.
 Shelley, Mary, 75, 76-9.
 Shelley, P. B., 73, 74, 75, 76, 77,
 78, 79, 106, 119, 171.
 Shelley, P. F., 78, 79.
 Shelley, Sir Timothy, 79.
 Signorelli, L., 21.
 Smiles, S., 119.
 Smollett, T., 34, 35.
 Socrate, 101.
 Soffici, A., 109.
 Soulié, F., 126.
 Soyer, A. (autore del *Rigeneratore
 gastronomico*), 144.
 Spenser, E., 118.
 Spitzweg, K., 32.
 Spurgeon, C. F. E., 167.
 Starkie, E., 96, 97, 98.
 Starkie, W., 96.
 Steen, J., 29, 32, 33, 34, 40, 43.
 Stein, A. von, 10.
 Stein, G., 100-4.
 Sternberg, J. von, 169.
 Stevenson, R. L., 118.
 Stillman, Mrs., 119.
 Strà, Villa Pisani, 110-1.
Sturm und Drang, 16.
 Sue, E., 118.
 surrealismo, 1, 4, 5, 6, 97, 155.
 Sussex, conte di, 71.
 Sutton, S., 89.
 Swinburne, A. Ch., 84, 107, 110,
 111, 113, 172.
 Symonds, J. A., 119.
 Taine, H., 45, 46.
 Talete, 14.
 Talleyrand, 63.
 Tanagra, statuette di, 125.
 Tasso, T., 20, 21, 55, 152, 164.
 Tavola Rotonda, 163.
 Tenerani, P., 64.
 Teniers, D., 32, 41.
 Tennyson, A., 94, 95, 174.
 Teocrito, 46, 55.
 Teotochi Albrizzi, I., 122.
 Terborch, G., 26, 27, 29, 30, 32.
 Thackeray, W. M., 102, 126.
 Thomire, 135.
 Thorvaldsen, B., 64.
 Tighe, 119.
 Tiziano, 126.
 Tolnay, Ch. de, 4, 5, 6.
 Tolstòj, L., 62.
 Tommaseo-Bellini (Dizionario), 109.
 Trelawny, E. J., 78-9.
 Trémont, bar. de, 72.
 Trollope, A., 42, 118.
 Tudó, Pepita, 182, 188, 189.
 Turner, J. M. W., 23.
 Ubertini, F., vedi Bacchiacca.
 Umberto I, 120.
 Vasari, G., 2.
 Velázquez, 179, 185.
 Verlaine, P., 97, 98, 99.

- Vermeer van Delft, J., 25, 26, 27,
 29, 30, 31, 41.
 Vernet, H., 64.
 Veronese, P., vedi Caliari, P.
 Viardot, L., 28.
 Vien, J.-M., 56.
 Vigée-Lebrun, E., 68, 69, 125.
 Villon, F., 71.
 Virgilio, 46.
 Vitruvio, 159-60.
 Vittadini, S., 68.
 Vittoria, regina, 80, 81, 94.
 Vittorio Emanuele III, 91.
 Viviani, Teresa (Emilia), 73-6, 78.
 Viviani della Robbia, E., 73.
 Vizar, F., 135.
 Vrel, J., 30, 31.
 Waddington, E., 65.
 Walpole, H., 5, 35.
 Webb, J., 18.
 Webster, J., 11, 164.
 West, B., 104.
 Westbrook, H., 78.
 Whitehead, A., 101.
 Wilde, O., 121.
 Wilkie, D., 43.
 Williams, Jane, 78.
 Winckelmann, 19, 23, 46, 49, 53.
 Windsor, duchessa di, 169.
 Witz, K., 13.
 Wollstonecraft, M., 76.
 Woolf, V., 42.
 Wordsworth, Chr., 46.
 Wordsworth, W., 22, 39-40, 112.
 Wyler, W., 169.
 Zaiotti, P., 63.
 Zenobia di Palmira, 70, 71.
 Zola, E., 111.
 Zurbarán, F., 117.

Finito di stampare
negli stabilimenti della S.A.T.E.T.
Torino - Via Bertola, 4
il 7 giugno 1945

W
2057